



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

En todas partes como las palomas.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Lledó Arastey, Clara

Tutor/a: Miquel Bartual, María José

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

En todas partes como las palomas.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística



MÁSTER *en*
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

AUTOR/A: Lledó Arastey, Clara

Tutor/a: Miquel Bartual, María José

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024.

Ringrazio di tutto il cuore, le persone che non sapevo che avrei incontrato e che ho incontrato per caso in una caffetteria. Alle persone che avevo già incontrato e che continuo a incontrare. Alle persone che incontro e che reincontrero.

In fine, ringrazio me stessa per aver trovato nella mia mancanza di tempo un incontro.

Con todo corazón, a mi padre por haber depositado en mí esa cámara que era suya hace muchos años. Por haber hecho que encontrara en la fotografía el encuentro con las otras, el amor al ver y la sensibilidad de mirar mi entorno.

(...) el otro se integra a nuestro cuerpo como molécula de su tejido sensible y se vuelve una presencia viva que produce inquietud y pone en crisis a este mismo repertorio (...) (Suely Rolnik, pp. 9-22, 2008.)

ABSTRACT.

“En todas partes como las palomas” es el título del presente trabajo que nace a través de una investigación teórica y conceptual, apoyada en la práctica visual, donde se busca crear un diálogo antropológico sobre las relaciones entre los humanos y el medio natural, y cómo estas han marcado las formas de habitar las ciudades.

En el proyecto examinaremos las estrategias visuales utilizadas durante la colonización europea para legitimar el control y afirmar la superioridad. Además, reflexionaremos sobre cómo las narrativas y la representación visual fundada en la dominación ha influido en la percepción del entorno.

El trabajo se presenta como un análisis crítico y visual que busca entender y cuestionar las narrativas dominantes a través de la práctica artística y la investigación teórica, proponiendo nuevas formas de ver y comprender nuestro entorno.

La última parte se centrará en hablar sobre el ver, la mirada, la imagen y lo que sucede en ella. Además, investigaremos cómo la narrativa puede influir en la percepción de las imágenes a través de las relaciones visuales.

Palabras clave: imagen, mirada, poder, paisaje.

"Everywhere Like Pigeons" is the title of the present work, which emerges from theoretical and conceptual research supported by visual practice. It seeks to create an anthropological dialogue about the relationships between humans and the natural environment, analyzing how these relationships have shaped the ways of inhabiting cities.

The project examines the visual strategies used during European colonization to legitimize control and assert superiority. Additionally, it reflects on how repetition and visual representation ultimately influence the creation of realities and the perception of the urban environment.

The work is presented as a critical and as a visual analysis that aims to understand and question dominant narratives through artistic practice and theoretical research, proposing new ways of seeing and understanding our surroundings. Terms such as power, image, the natural, and the construction of visual relationships will be present.

The final part will focus on discussing seeing, the gaze, the image, and what occurs within it. Furthermore, it investigates how narrative can influence the perception of images through visual relationships.

Keywords: image, gaze, power, landscape.

ÍNDICE.

Abstract. 3

Palabras clave. 3

1. Introducción. 5

2. Objetivos. 7

Generales.

Específicos.

3. Metodología. 8

4. Marco teórico. 9

4.1. Estructura/mapa. 9

4.2. Cuerpo, poder y arquitectura. Rango 14cm a infinito. 10

4.3. La Línea y los límites o los límites y la línea. 16

4.3.2. Acercamiento a la tierra desconocida. 17

4.4. Actores de lo tangible. 20

4.5. Una imagen vale más que mil palabras. Productos de la propiedad. 27

5. Marco referencial. 33

6. Antecedentes. 44

7. Obra. 50

8. Conclusión. 60

9. Bibliografía. 64

10 Índice de imágenes. 67

1. Introducción.

El siguiente trabajo final de máster pretende abordar el cómo podemos llegar a percibir la representación del mundo en que vivimos alterada a casusa de las colonizaciones europeas del siglo XVI y la influencia que ejercieron en la construcción de narrativas dominantes.

Este proyecto se sumerge en las complejidades de este legado colonial, explorando sus impactos en la representación de la sociedad actual y en la configuración de nuestras concepciones culturales, sociales y políticas. Dinámicas de poder y dominación que marcaron profundamente la evolución de las sociedades contemporáneas y moldearon nuestra percepción del mundo, donde no solo se transformaron territorios y estructuras sociales, sino que también desempeñaron un papel crucial en la configuración de representaciones visuales, esto llevó a la perpetuación y legitimación del dominio colonial.

La imagen, como medio de poder, se convirtió en una herramienta fundamental para la transcripción del mundo colonial, tanto en su justificación como en su reproducción. Las imágenes coloniales no solo documentaron la realidad colonial, sino que también la construyeron, moldearon las percepciones y concepciones del "otro" y del "nosotros". Durante el texto se analizarán las estrategias visuales utilizadas para legitimar el control y afirmar la superioridad colonial.

Una vez ubicado el contexto, se desarrollará el papel central, la imagen como transcripción del mundo, utilizada como medio para la representación. El dispositivo¹ que permite la activación de un escenario propio donde las cosas suceden. El texto se basará en la búsqueda de reflexión y creación de un discurso sobre las dinámicas de representación y poder. A lo largo del trabajo se mencionarán a filósofos, antropólogos y pensadores... como Lévis-Strauss con "Lo crudo y lo cocido", Jaques Derrida con su sistema de valores, Foucault y el poder...

Finalmente desembocará en la divagación teórica para poder contextualizar la representación visual, donde la mirada, el acto de ver y la construcción de la realidad se entrelazan en narrativas visuales que reflejan y, a su vez, moldean nuestras percepciones.

La mirada no es un acto pasivo, sino que está cargada de significado y poder. Es a través de la mirada que se establecen jerarquías de conocimiento y dominación, donde la imagen sigue siendo un medio de imponer ciertas narrativas y significados sobre el mundo contemporáneo.

"En todas partes como las palomas" se propone como un estudio multidisciplinario que examina las complejas intersecciones entre la colonización europea, la contemporaneidad urbana y la producción de imágenes, ofreciendo así, nuevas perspectivas sobre la relación entre el ser humano, el entorno natural y la representación visual en el mundo contemporáneo.

¹ Desde el término de Foucault al utilizarlos no sólo en el límite físico propio, sino utilizando las relaciones de poder y de representación los producen.

Es interesante el explorar cómo las imágenes siempre están en relación con otras imágenes, y cómo estas relaciones pueden alcanzar la subversión y desestabilización de las narrativas dominantes. Derrida nos recuerda que las imágenes nunca son fijas ni definitivas, sino que están en constante diálogo y redefinición con otras imágenes y que los significados son siempre provisionales. Dependen de una red de diferencias y relaciones con otros significados para ser. Esto nos ofrece la posibilidad de imaginar nuevas formas de ver y comprender el mundo que nos rodea.²

Es absorbente el pensar en que todo se relaciona.

-Seguramente haya planteamientos en los que me equivoque, seguramente haya planteamientos que se queden por desarrollar, sin esto no habría lo otro.-

² Referencia a la teoría que desarrolla Jaques Derrida en *Marges de la philosophie* de 1972, Aquí se encuentran algunas de sus formulaciones más importantes sobre la "différance" y la deconstrucción.

1. Objetivos.

Generales.

El objetivo principal de este proyecto es materializar la experiencia tanto a nivel teórico como práctico de la crítica en cuanto a cómo puede influir el ser humano en la representación física del mundo que habita. Reflexionar sobre la propia obra mediante una investigación teórica, técnica, conceptual y metodológica.

La principal motivación es crear un discurso centrado en un diálogo cohesionado entre lo artificial y lo natural desde una perspectiva poética de la imagen

Como objetivo secundario, se pretende usar esta investigación para seguir una línea de trabajo en el futuro que siga evolucionando y que sirva para otros proyectos personales.

Específicos.

Obtener durante la creación artística, información más reciente y experimentación de materiales fotográficos, además del proceso creativo fotográfico.

- Generar un discurso teórico que permita situar la práctica artística en un contexto determinado.

- Mejorar la capacidad investigadora.

-Profundizar en hablar de la imagen en un momento donde nos encontramos en una masificación de ella.

-Interés personal por leer y comprender hasta dónde se puede discurrir en cuanto a la mirada, el ver y la realidad que percibimos de forma subjetiva.

- Establecer conexiones con otros agentes del mundo del arte que trabajen los mismos conceptos para poder seguir desarrollando el proyecto.

3. Metodología.

En cuanto a la metodología del proyecto he decidido dividirla en varias fases, por una parte, está la parte teórica, la más importante, ya que sustenta todo el trabajo.

Lo primero es ubicar la contextualización del marco teórico para poder investigar a autores que hayan tratado la colonización, el poder, la arquitectura y el cuerpo. Con esto haremos un acercamiento a los intereses teóricos del presente trabajo.

Por otro lado, la práctica estará motivada por convertir pensamientos persistentes que nos suceden mientras observamos la calle en algo concreto, es decir, utilizar la fotografía para establecer conexiones y reflexiones que nacen a través del repensar la imagen. La exploración del espacio y la fotografía ha servido para observar y relacionar visualmente el proceso creativo que se ha dividido en varias etapas

Selección de Imágenes:

- . Exploración del espacio urbano y documentación del mismo.
- . Selección de imágenes que, aunque no tengan una relación evidente entre sí, posean elementos visuales comunes y permitan formar conexiones.

Descontextualización y reubicación:

- . Extracción de las imágenes de su contexto original.
- . Hacer la simbiosis de imágenes que permiten nuevas lecturas a partir de su yuxtaposición.

Interacción Visual y Textual:

- . Inclusión de textos que refuercen o contrasten con lo visual, generando un diálogo entre palabra e imagen.
- . Exploración de cómo la narrativa textual puede influir en la percepción y resignificación de las imágenes.

Presentación del proyecto:

- . Diseño de un álbum físico y digital donde las imágenes sean la narrativa del ensayo visual.
- . Organización de las fotografías de manera que cada página invite al espectador a descubrir nuevas conexiones y significados.

4. Marco teórico.

“Para lo que tiene que ver con la antivisualidad, podemos decir que la idea de lo visible in-visible se revierte, y lo in-visible se vuelve visible por acumulación. Además, se posa sobre la transparencia, sobre aquello que debía escapar a la visión, haciéndola visible y opaca. Igual que el hombre invisible es visto por su relación con el espacio, aquí lo invisible se visibiliza. En les intuitions atomastiques, Bachelard sitúa el polvo como lo último de lo visible, localizándolo por medio de lo transparente que se hace visible por acumulación. Uno por uno, los granos de polvo representaban, según Lucrecio, el mínimo grado de la materia. Sólo el contraluz y la saturación nos hacen conscientes de que el polvo existe”.

M. Ángel Hernández Navarro (1999)³

4.1. Estructuración.

En la primera parte del trabajo, expondremos varios autores que tratan el poder, el cuerpo y la arquitectura. Además, referenciaremos varios ejemplos para identificar cómo se han insertado estos conceptos en la sociedad.

En la segunda parte analizaremos cómo, a través de las colonizaciones, se empezaron a trazar los límites, el impacto que transformó la forma en que percibimos y entendemos el mundo que nos rodea. Mediante la imposición de su visión de paisaje, la realización de expediciones y la creación de narrativas dominantes, los colonizadores moldearon no solo los territorios conquistados, sino también la comprensión de las sociedades contemporáneas de la actualidad. Con los ejemplos prácticos de las expediciones y la dominación colonial europea, profundizaremos para hablar del trazar los límites, lo cual se verá reflejado en el tratamiento del propio soporte de la imagen. Este contexto se presenta como un punto de partida para hablar de las narrativas coloniales y cómo se crean a partir de los *binomios jerarquizados*⁴. Con estas reflexiones desarrollaremos un discurso sobre dónde se crean los espacios de resignificación, dónde en el borde entre los límites nacen *los márgenes* (así de una forma de lírica se crea un espacio de resignificación donde las cosas suceden), centrándonos en las formas de representación y en la vinculación de la imagen, la mirada y la acción. Un intento de reflexión sobre cómo a través de las estructuras concretas de representación humana, sucede la adaptación al medio y gracias a la repetición, se acaba influyendo en la creación de narrativas dominantes e imágenes globalizadoras.

Por consiguiente, procederemos a hablar desde la práctica de la relación visual, es decir, lo que ocurre cuando existen elementos semejantes en varias imágenes. Utilizaremos lo que hemos definido como "margen" para contener la acción, lo que permite establecer un uso relacional de las imágenes y, por tanto, trazar una resignificación de terminologías presentes en el medio natural y representadas en espacios artificiales, como una forma de parasitar el espacio.

³ Citación extraída del libro de Mery Kelly e Isabel Tejada Martín, 2008. *Ballad of Kastriot Rexhepi*. España: Espacio AV.

⁴ *Binomios jerarquizados*, utilizado por Jaques Derrida en su libro *De la grammatologie (1976)* Y crea la *archiescritura*. Las parejas implican que una de las dos partes represente algo mejor que la otra.

Poder y sumisión son dos realidades que abordaremos para dialogar sobre cómo se desarrollan las imágenes en un contexto urbanístico y dotarlas de una narratividad paralela. Como hemos comentado anteriormente, emplearemos la contingencia de elementos visuales como detonante para designar la acción, trazando así la línea de los límites que llevará a una narrativa visual y teórica que determina qué sucede o no.

En esta primera parte se contextualizará el escenario del proyecto, abordando el espacio, el poder y los cuerpos, junto con referencias de varios autores que han desarrollado y teorizado sobre estos temas. Además, se analizarán varios ejemplos en los que se utiliza la imagen como herramienta delimitadora.

Se pueden distinguir dos ramas fundamentales en el discurso artístico. Por un lado, está el aspecto social y las distinciones que hemos considerado importantes para mencionar en relación con el tema del proyecto. Por otro lado, está el aspecto no determinado, que en este caso denominaré “lo salvaje” o la naturaleza⁵. Aquí, el estado natural lo hemos relacionado con eventos que se situaron en la época colonial europea donde desde un principio se establecieron para imponer los límites en las concepciones establecidas por la dominación colonial, los cuales fueron tomados como referencia y dieron origen al imaginario de la sociedad actual.

4.2. Cuerpo, poder y arquitectura. Rango 14CM a infinito.

Esta primera parte es enmarcada en la sociedad actual, caracterizada por el capitalismo y la era postindustrial, adoptando una postura crítica hacia el sistema establecido. Este contexto surge por el interés teórico de explorar nuestra relación con el entorno. Para ello, abordaremos los escenarios y las estructuras de poder generadas por las sociedades dominantes durante la modernidad, lo que nos permitirá tratar el tema del poder, el cuerpo y las dinámicas de poder presentes en la sociedad contemporánea de manera más concisa.

Las cárceles de Piranesi y el Panóptico de Bentham, son un claro ejemplo de uso del espacio para afligir el control sobre el cuerpo, lugares de encierro que imponen una situación de aislamiento, hechos para controlar, crear confusión y así establecer una figura de poder en torno a una de sumisión.

Este ejemplo nos permite introducir la motivación para discutir la arquitectura del poder y su relación con el cuerpo. La primera imagen, (figura 1) es un grabado de Giovanni Battista Piranesi, el cual ha pasado a la historia como uno de los principales grabadores italianos, además siendo también arquitecto y teórico de la arquitectura. Este grabado está dentro de la serie de láminas de aguafuertes que creó, *Carceri d'invenzione*, donde se ilustran unos espacios claustrofóbicos, sombríos, tenebrosos y laberínticos. En este caso es la imagen y solamente la imagen la que se encarga de ensalzar o, mejor dicho, evocar el poder representado mediante la utilización de estructuras arquitectónicas imponentes y opresivas que evocan la idea de un sistema de control totalitario que encarcela, domina, determina el cuerpo y su control. He de puntualizar que meramente son grabados y nunca fueron una realidad física. Fueron creados para ensalzar el

⁵ con esto me refiero, a que lo que entendemos por naturaleza ha sido creado en base a la clase de poder europea (primeras colonizaciones).

esplendor de la sociedad romana, además de ser también ejemplo de cómo la producción de una imagen puede ser una herramienta para divulgar y propagar el poder y así marcar los límites, en este caso utilizando el castigo.

«Ad terrorem increscentis audaciae».⁶



Figura 1. Serie: Carceri d'invincione. Giovanni Batista Piranesi. (1761)

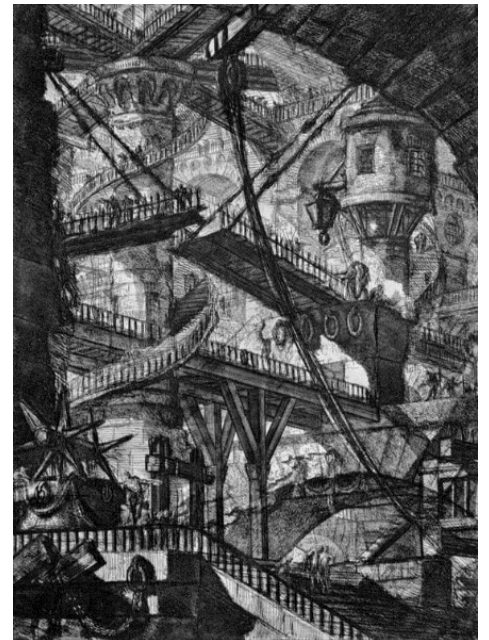


Figura 2. Serie: Carceri d'invenciones. Giovanni Battista Piranesi. (1761)

⁶ Cita extraída de la obra escrita por Tito Livio *Ad urbe conditia* "Desde la fundación de Roma" donde narra la historia de Roma desde su fundación, fechada en el 753 a. C. Además del título de uno de los grabados de Piranesi.

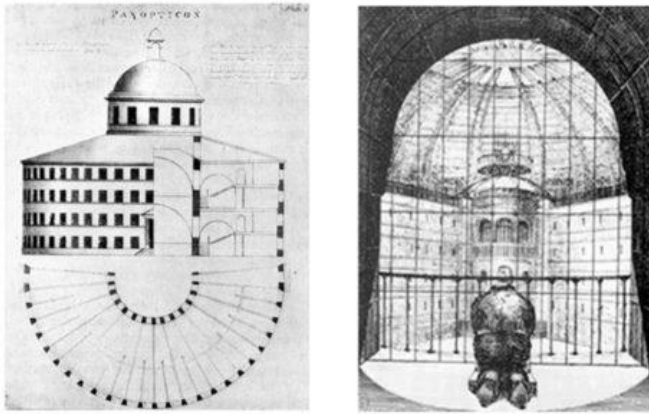


Figura 3. Varias perspectivas del diseño del Panóptico de Jeremy Bentham. (1791)

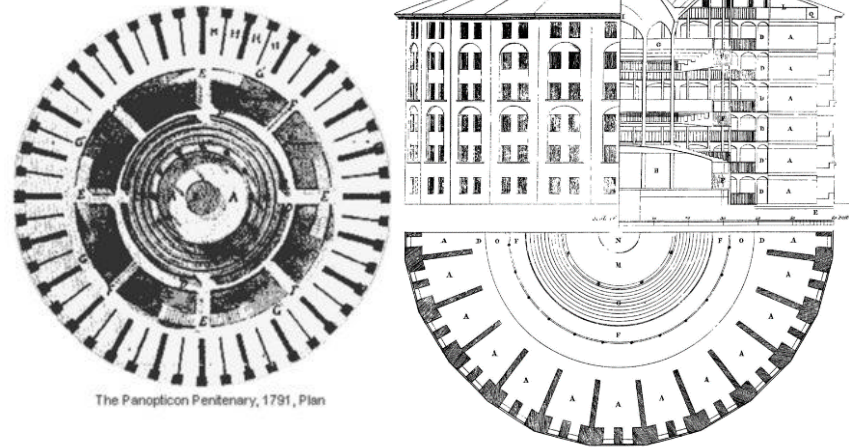


Figura 4. Diseño del Panóptico de Jeremy Bentham 1791.

Por otra parte, (figura 3 y 4) con este ejemplo nos situamos en la última mitad del siglo XVIII, con el filósofo Jeremy Bentham, el cual ideó un sistema carcelario llamado: El Panóptico, *Le Panoptique*, con raíz griega que significa verlo todo (pan – ópticón)⁷. Este sistema se basa en un dispositivo arquitectónico circular de construcción opaca en su exterior y transparente en su interior, donde en el centro del círculo se encuentra una torre de vigilancia, de forma que se puede tener la visión panorámica de las celdas, esta torre que se erige tapada con una celosía para que el preso no sepa si está siendo vigilado o no. Un modelo que atenta a la intimidad de la persona, varias fueron las razones por las que no se puso en práctica este sistema de encierro. Esto llevó a acuñar el término *panoptismo*, que define aquellas estrategias de poder, vigilancia y control mediante una configuración espacial, acompañadas de una figura invisible y omnisciente que toma el poder sobre la población. Podemos referirnos a esto como una asimetría entre los cuerpos, es decir la jerarquización implica lo que llamaríamos binarismo por oposición. En otras palabras, se crean dos situaciones en las que el poder se manifiesta a través de la confrontación con el otro. Esto implica que las interacciones visuales y las dinámicas de poder están desequilibradas, y los cuerpos se definen con relación en comparación al otro a través de una figura de poder.

Por una parte, estaría el que ve y por otra parte el que es visto.

“La fuga de aquellos que es real no siempre es evasión. La arquitectura que hace el plano de un dique entra también en un mundo ficticio: no podrá hacer el plano con piedras y cemento; eso sería hacer el dique... Pero su plano le asegurará un dominio más grande de todo aquello que por ahora, ella rechaza”.

(Étienne Souriau ,1965)⁸

⁷ comentar la etimología de la palabra utilizada es porque, me parece tan importante la herramienta que puede ser el texto como la de la propia imagen

⁸ Cita que pertenece a la obra de Étienne Souriau, *La correspondencia de las Artes*, (1993) la cual se enfoca en la relación entre lo real y lo imaginario y cómo las abstracciones pueden influir en la comprensión y transformación de la realidad.

Esto se podría interpretar cómo una representación, es decir, crear líneas que, conectadas entre sí, formen una imagen, puede llegar a ser una herramienta arquitectónica de poder que ejerce un control tanto sobre el individuo como sobre el colectivo, restringiendo y delimitando su movimiento o acción en el espacio determinado. Esta idea se convirtió en el modelo más extendido dentro de las arquitecturas de poder y será recogida por varios autores como George Orwell⁹. con su novela distópica, donde critica un sistema basado en la vigilancia y el castigo, en un Gran Hermano que todo lo ve, manteniendo el control sobre la población. De la misma forma encontramos esta idea en Michael Foucault en "Vigilar y Castigar", donde afirma que la realidad es un auténtico Panóptico, y que el poder es el medio fundamental para el control de la persona sobre la persona.

Uno de los conceptos clave en el trabajo de Foucault es el de "cuerpos dóciles", donde se centra en hablar de que los cuerpos han sido disciplinados y normalizados para que se ajusten a las normas y expectativas de una determinada situación. La disciplina se logra a través de lo que Foucault describe como dispositivos que indican un conjunto heterogéneo de discursos, prácticas, instituciones y estructuras que se entrelazan para producir y mantener relaciones de poder y así regularizar y disciplinar los cuerpos individuales y colectivos.

De esta forma se puede interpretar la manifestación del poder más allá de lo ideológico y así, se acaba materializando en la sociedad, donde se hace visible el control sobre el cuerpo y de manera hegemónica su perpetuación. Porque la mirada del poder siempre se ha establecido en la sociedad, condicionada por dos suposiciones, la primera el acondicionamiento de la conciencia y la segunda, la adaptación del cuerpo. En esta última es en la que me apoyo para poder hablar de la arquitectura del poder y cómo ha afectado en cuanto a nuestras relaciones cuerpo-entorno.

“Las categorías nos dicen más sobre la necesidad de categorizar los cuerpos que sobre los cuerpos mismos.” Judith Butler.¹⁰

Un ejemplo de cómo se puede amoldar el cuerpo a la arquitectura lo encontramos con El Modulor de Le Corbusier, el cual es un sistema de proporciones basado en la escala humana, con el objetivo de crear espacios armoniosos y funcionales que promovieran el bienestar físico y psicológico de los ocupantes. El Modulor combinaba medidas antropométricas con principios matemáticos y geométricos para establecer un sistema de dimensiones arquitectónicas universalmente aplicable. Desde una perspectiva foucaultiana, el enfoque podría estar demostrando un intento de ejercer control sobre los cuerpos. Al imponer unas medidas y proporciones concretas se influye en cómo los individuos experimentan y habitan los espacios, de esta forma regulando así sus movimientos y comportamientos dentro de esos entornos construidos.

Es como ubicar de forma globalizadora y disciplinaria a los cuerpos dentro de un espacio concreto-formal.

⁹ Novela homónima de George Orwell, 1984.

¹⁰ Judith Butler, Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda. entrevista de Daniel Gamper Sachse, op. cit., pp. 65-66.

Lo que quería conseguir Le Corbusier con El Modulor es el estandarizar las proporciones y dimensiones que imponían un ideal normativo de la forma y la función arquitectónica, que a su vez influía en cómo los individuos percibían y se relacionaban con esos espacios. El Modulor puede ser analizado como un dispositivo que, al igual que el panóptico de Bentham, busca ejercer control a través del diseño espacial.

Aunque no es una herramienta de vigilancia, el Modulor establece un marco normativo que influye en la organización de los espacios y, por ende, en la conducta de los individuos. Al imponer una lógica de diseño basada en proporciones específicas, el Modulor participaba en la producción de cuerpos dóciles que se ajustan a las expectativas y normas del entorno construido. Su planteamiento se basaba en una búsqueda de armonía y funcionalidad, pero sin tener en cuenta la variedad de cuerpos y experiencias humanas, para promover una arquitectura que empoderara a los individuos en lugar de normalizarlos. Desde una perspectiva crítica, autores como Henri Lefebvre, en "La producción del espacio", han argumentado que los espacios no son neutros; son producidos y reproducen relaciones de poder. Lefebvre destaca cómo el espacio urbano y arquitectónico puede ser un medio de control social, configurando cómo las personas interactúan con su entorno y entre sí. La arquitectura del Modulor, con su énfasis en la uniformidad y la proporción, podemos verla como una manifestación del control espacial que influye directamente en la conducta de los individuos y perpetúa ciertas normas y expectativas sociales.

Respecto al ver de una forma más positiva su trabajo, se podría considerar como una forma de explorar la experiencia y percepción de los individuos en el entorno construido, así como las implicaciones más amplias para el diseño urbano y la planificación espacial. Constituye una exploración de cómo sus principios arquitectónicos influyen en la experiencia y percepción de los individuos en el entorno construido, así como las implicaciones más amplias para el diseño urbano y la planificación espacial.



Figura 5. En la Acrópolis - Le Corbusier en la Acrópolis frente a una columna caída del Partenón, septiembre de 1911.

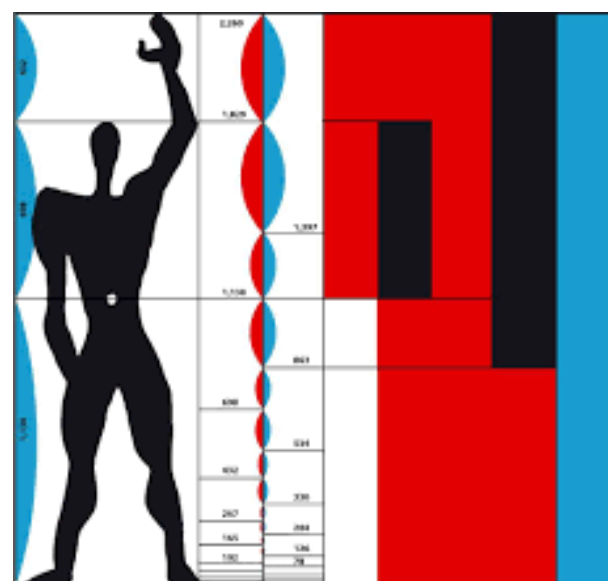


Figura 6. Ejemplo de las mediciones utilizadas en El Modulor de Le Corbusier 1953.

La infraestructura se convierte en un medio que utiliza un símbolo para ejecutar una situación de dominación. Además de ser un recuerdo histórico, también marca una situación geopolítica y geográfica estratégica. Este es un ejemplo de cómo el poder se inscribe en el paisaje urbano y la arquitectura, contribuyendo a la producción y reproducción de desigualdades sociales y espaciales. James Scott, en su libro "Seeing Like a State", explora cómo los estados han utilizado la infraestructura y la planificación urbana para ejercer control sobre sus poblaciones, imponiendo una visión ordenada y legible del espacio que facilita la dominación y la gestión.

La arquitectura del control no solamente son las cárceles, sino que se pueden manifestar de diferentes formas como la segregación residencial, la gentrificación, la militarización del espacio urbano y la vigilancia electrónica, un caso desde la tecnología en la sociedad. Estas prácticas no solo reflejan relaciones de poder existentes, sino que también las reproducen y refuerzan, contribuyendo a la marginalización y la exclusión de ciertos grupos sociales.

Con lo comentado anteriormente, se ejemplifica que el ser humano desde sus inicios como civilizador ha querido establecer una base de control y poder. Una de las herramientas que ha utilizado para ello fue la arquitectura, la cual ha sido empleada innumerables veces para la representación del poder y como arma propagandística, ya que no es solamente la construcción de dichas estructuras sino la motivación del porqué y para qué construirlas. Conforme se fueron

configurando las sociedades, poco a poco ya no solamente bastaba la utilización de la arquitectura como única muestra física de poder para incidir directamente en el sujeto. A medida que pasó el tiempo se fueron incrementando las posibilidades y por tanto, se empezaron a utilizar las imágenes como símbolo, una opción mucho más directa. Se puede hacer referencia a muchos ejemplos a lo largo de la historia.



Figura 7. Matanza de los Inocentes de Santa Cecilia de Aguilar del Campo.

La utilización de esculturas en las iglesias durante el período románico sirvió como un medio divulgativo de comunicación para instruir, educar e inspirar a los fieles, mediante la utilización de imágenes escultóricas y representaciones visuales de paisajes bíblicos para influir en la sociedad medieval y legitimar su propio poder eclesiástico¹¹. La escena

(figura7) es un ejemplo elocuente de este fenómeno.¹² Este salto histórico nos lleva a reconocer que, a lo largo del tiempo, las sociedades soberanas han empleado diversos recursos para consolidar y perpetuar su autoridad. Podríamos pensar en cómo cada aspecto del entorno construido parece ser meticulosamente diseñado para consolidar y perpetuar el ejercicio del poder. Ningún detalle se queda fuera para establecer el asentamiento. La optimización del control sobre el cuerpo no se limita a un único enfoque o punto de control, sino que se despliega de manera expansiva, incluso parasitaria, infiltrándose en cada aspecto de nuestra vida cotidiana.

¹¹ Castellanos, S., & Escalona, J. (Eds.). (2006). La construcción de la autoridad eclesiástica en la Edad Media. Universidad de Oviedo. Este libro proporciona un análisis crítico del poder eclesiástico en la Edad Media, incluyendo cómo la Iglesia utilizó la arquitectura y la escultura para afirmar su autoridad.

¹² Capitel inspirado en el Evangelio de Mateo 2:16 – 18 "Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca..."

Conforme las civilizaciones fueron estableciéndose, también se desarrollaron herramientas y dispositivos para ejercer y mantener el poder sobre los individuos y las poblaciones. Estos dispositivos evolucionaron de manera paralela al desarrollo de la sociedad y sus estructuras, adaptándose a las necesidades y dinámicas cambiantes de cada época. Desde los sistemas de control y vigilancia en las primeras ciudades-estado, hasta las tecnologías de información y comunicación en las sociedades modernas han ido evolucionado, hasta diversificarse para abarcar todos los aspectos de la vida humana. Estos dispositivos de poder están imbricados en los espacios que habitamos, desde las calles y edificios hasta las redes digitales, creando una red omnipresente que nos envuelve. Con el tiempo, acaban tan arraigados en nuestro entorno que pasan desapercibidos, y el sujeto los interioriza hasta llegar a normalizarlos, aceptando su presencia como parte inherente de la realidad. Así, el poder y el control se vuelven invisibles pero omnipresentes, moldeando sutilmente nuestras percepciones y acciones. Michel Foucault proporciona una lente perspicaz para entender esta dinámica. Foucault argumenta que el poder no es simplemente una estructura externa que se ejerce sobre los individuos, sino que está intrínsecamente ligada a la producción de conocimiento y verdad en una sociedad determinada. En este sentido, el poder no solo impone límites y restricciones, sino que también define lo que se considera como verdad y realidad.

Cuando aplicamos este enfoque al contexto de las primeras colonizaciones europeas, vemos cómo el poder colonial no solo se manifestaba en la ocupación física de territorios, sino también en la imposición de una narrativa hegemónica sobre estos junto con las personas que los habitaban. Los colonizadores europeos no solo trazaron límites geográficos, sino que también definieron y controlaron la representación de esos territorios a través de conceptos como "naturaleza" y "paisaje", donde no solo es el concepto que nace sino la imagen creada en base a ellos y que por consiguiente sociedad ha adquirido como exponente de la realidad.

4.3. La línea y los límites o los límites y la línea.

En el segundo capítulo se incidirá en la contextualización de las colonizaciones europeas. Cómo a través de la definición nace el "otro", incidiendo así en el binarismo y la relación basada en la figura de poder.

La tarea de designar y poner límites para representar lo que vemos se convierte en un acto de conquista y dominación. A través del contexto colonial, se dará paso a tratar cómo a través de la imposición de una imagen hegemónica del mundo, los colonizadores europeos ejercieron poder sobre las poblaciones colonizadas, hablaremos de la forma en que se utilizaron estos mecanismos de control, para más tarde analizar la relación entre natural y artificial. Para más tarde llevar a cabo el acercamiento a la imagen, la mirada y la acción.

4.3.1. Acercamientos a tierras desconocidas.

Es esencial retroceder hasta las colonizaciones europeas, ya que representan un punto crucial en la creación de pensamientos, ideas, concepciones, descripciones e imágenes que han influido en gran medida en la contemporaneidad. La Ilustración y posteriormente la modernidad exacerbaron en Europa el deseo de expansión, esto llevó a imponer el dominio sobre las sociedades indígenas, donde se explotaron territorios y poblaciones con el propósito de establecerse en ellas. El contacto entre culturas durante este período histórico no solo dio lugar a intercambios materiales, sino que también sentó las bases para la formación de ideologías, sistemas de creencias y representaciones culturales que continúan ejerciendo un cierto poder actualmente. Transformaciones que se han visto reflejadas no solamente en la política sino en la economía y en la sociedad; estos cambios produjeron un gran impacto en los pueblos colonizados en forma de esclavitud, desplazamientos forzados, violencia y represión cultural.

Los colonizadores europeos no solo impusieron sus normas y valores culturales sobre las poblaciones colonizadas, sino que también controlaron y disciplinaron los cuerpos de esas poblaciones. Este control se manifestaba en forma de esclavitud, coerción física y la medicalización de prácticas culturales indígenas. La esclavitud sometía a las personas a un régimen brutal de trabajo forzado, despojándolas de su libertad y autonomía. La coerción física se utilizaba para suprimir resistencias y asegurar la obediencia. Además, la medicalización de las prácticas culturales indígenas implicaba la patologización y regulación de costumbres locales, imponiendo una visión europea de la salud y el cuerpo. Esto no solo subordinaba a las poblaciones colonizadas, sino que también buscaba erradicar sus identidades culturales y modos de vida. Al hacerlo, los colonizadores, no solo ejercían poder sobre los cuerpos colonizados, sino que también definían qué cuerpos eran considerados como normativos y legítimos, y cuáles eran percibidos como desviados o anormales. Este proceso de control corporal fue fundamental para el mantenimiento del poder colonial y la imposición de estructuras de dominación sobre las poblaciones indígenas. La relación entre el poder y la verdad se hace especialmente evidente cuando consideramos al cuerpo en su contexto colonial.

La tarea de designar y poner límites para representar lo que vemos se convierte en un acto de conquista y dominación. En el contexto colonial europeo, la imposición de una imagen hegemónica sobre las poblaciones colonizadas fue determinante, además de servir para moldear las percepciones sociales. La creación de narrativas en base a la dominación de los pueblos colonizados fue el antecedente para configurar nuestras percepciones, acciones y relaciones de la sociedad contemporánea. Reconocer y cuestionar estas dinámicas es crucial para desafiar las narrativas dominantes y construir una imagen más inclusiva y equitativa del mundo.

Jacques Derrida en su libro "De la Grammatologie" es conocido por su crítica a la noción tradicional de la presencia y la representación incidiendo en el lenguaje. En él, Derrida argumenta que el lenguaje no es simplemente un medio neutral de comunicación, sino que está intrínsecamente ligado al poder y a las estructuras de dominación. Según Derrida, el lenguaje funciona a través de oposiciones binarias, donde las palabras adquieren significado en relación con

sus opuestos. Esto implica que la conceptualización de palabras y valores se produce de una manera binaria, donde los significados se construyen en oposición a otros términos dentro de un sistema lingüístico. Derrida establece cómo la estructura binaria del lenguaje refleja y perpetúa las jerarquías y las exclusiones presentes en la sociedad. Esta suposición subyacente y jerárquica se manifiesta de manera evidente, fácilmente demostrable, donde la base para el significado se establece a través de la diferencia, como la que se establece entre el fuerte y el "débil". Una dualidad que hemos aprendido de manera explícita. A continuación, varios ejemplos de esto:

COLONIZADOR	COLONIZADO
FUERTE	DÉBIL
DESARROLLADO	SUBDESARROLLADO
DOMINACIÓN	SUMISIÓN
OCCIDENTE	ORIENTE
ARTIFICIAL	NATURAL

El lenguaje es una muestra o podría ser una causa que va ligada a la herencia de la colonización europea, tangible en ambas realidades sociales. He de puntualizar que estas realidades no tienen la misma afección, es decir, la prevalencia de las desigualdades en el territorio colonizado y el colonizador no es la misma.

Para demostrar el binarismo de la conceptualización de las palabras, Claude Lévi-Strauss crea la obra *Mitologías. La noción de lo crudo y lo cocido* donde se centra en el contraste entre lo natural y lo cultural, utilizando el término "crudo" para referirse a lo natural, es decir, lo no transformado por la intervención humana, y el término "cocido" para describir lo cultural, lo que ha sido moldeado y modificado por la sociedad humana. Una dicotomía explorada por Lévi-Strauss donde relaciona los mitos y rituales sociales en la preparación de los alimentos y el acto de cocinarlo, donde simboliza la transición de lo natural y lo cultural. En este sentido, podríamos considerar que las palabras en su estado "crudo" representan los significados primarios, originales o aparentemente naturales, mientras que su significación "cocida" sería el resultado de las diversas interpretaciones y usos que la sociedad humana otorga a lo largo del tiempo. Al cuestionar Lévi-Strauss la supuesta superioridad de lo cultural sobre lo natural, denota una marca jerárquica que puede reflejar sesgos culturales y la perpetuación de una visión colonial del mundo, donde las culturas occidentales son vistas como más avanzadas o civilizadas que otras. Por otra parte, Derrida argumenta que las dicotomías binarias son problemáticas porque simplifican la realidad y ocultan las complejidades inherentes a las relaciones culturales y lingüísticas e intenta dar paso a la problemática de la existencia de una dicotomía clara entre lo real y lo simbólico, lo material y lo conceptual.

Pero bien es cierto que, para crear el problema, para crear la grieta en la dualidad, para quedarse en el borde de lo uno y lo otro, es necesario referenciar lo ya designado. Para poder provocar una erosión primero hay que ver la línea y así, desdibujarla. Entre la dualidad que se da gracias a un elemento de poder que se superpone y otro de inferioridad, es la reflexión la que crea el espacio donde se resignifica, donde las cosas suceden, donde si

miras con atención nace un margen, un espacio para la reconfiguración de la imagen.

Este proyecto toma como referencia principal la época colonial, para examinar cómo la imagen ha servido de vehículo para la legitimización del poder y la creación de narrativas dominantes estableciendo bases alienantes, que continúan influyendo en los discursos contemporáneos sobre escenarios de poder y sumisión.

El colonialismo, en su afán de expansión y supervivencia, requirió la creación de un imaginario y una reproducción de la realidad, donde se apropió de nuevas formas de habitar el espacio.

“Por todas partes buscábamos el cuerpo y en ningún sitio lo encontrábamos. El análisis no revela sino fragmentos y acciones. Descubre cabezas, brazos, pies, etcétera, que se articulan en diferentes maneras de comer, saludar, cuidarse.

Se trata de elementos ordenados en series particulares, pero uno nunca encuentra el cuerpo. El cuerpo es algo mítico, en el sentido de que el mito es un discurso no experimental que autoriza y reglamenta unas prácticas. Lo que forma el cuerpo es una simbolización sociohistórica característica de cada grupo” (De Certeau 2007, p. 13)



Figura 8. Pintura de castas. Anónimo, siglo xviii. Museo Nacional del Virreinato (Tepotztlán).



Figura 9. El juego de las 7 familias. Inventado en Inglaterra en 1851.



Figura 10. El juego de las 7 familias. Inventado en Inglaterra en 1851.

En este caso, la figura 8 hace referencia a la pintura de castas, un fenómeno artístico producto de la ilustración que intentaba representar el mestizaje en la América colonizada donde retrataban a las familias y aspectos de la vida

cotidiana. Las imágenes de las figuras 9 y 10, es un juego llamado El Juego de las 7 Familias, el cual se asemeja bastante a los óleos creados para representar las poblaciones y formas de vida que se practicaban en las colonias. La representación visual que se hizo de las colonias era demostrar que eran una fuente de riqueza y recursos naturales a la espera de ser explotadas. Las imágenes y narrativas construidas presentaban a las colonias como lugares exuberantes y exóticos, llenos de riquezas por descubrir. Estos motivos ayudaron en cierta parte a legitimar la explotación tanto económica como social, además de la expoliación de recursos materiales por parte de las potencias coloniales.

Gayatri Chakravorty Spivak en “Can de subaltern speak?” analiza el conocimiento, el poder y la representación en el contexto colonial y poscolonial. Evidencia la crítica que sostiene en base a las formas en que las estructuras de poder occidentales perpetuaron la dominación y la explotación, con ello examina cómo se legitimaron las narrativas coloniales, esto a su vez invita a preguntarnos quién tiene el poder de narrar y quién es excluido de la narrativa para explorar las formas en que la colonización influyó en la producción, circulación y representación de las imágenes, así como en la construcción de imaginarios coloniales.¹³ Estas imágenes contribuyeron a la construcción de un imaginario colonial que justificaba la expansión y la opresión colonial. Esto llevó a otorgar una gran influencia respecto a las imágenes dominantes y estilos visuales coloniales que legitimaron la producción artística y cultural de las colonias, produciendo sutilmente la homogeneización y la pérdida de diversidad en la producción de imágenes.

4.4. Actores de lo tangible.

En este sentido, la cartografía ofrece un ejemplo elocuente de cómo se materializan las líneas de poder en la creación de límites visuales y territoriales. Si hablamos de la representación gráfica, podemos decir que es el reflejo para identificar ciertas narrativas y visiones del mundo que representan el espacio físico, una herramienta de poder y control para reforzar las estructuras de dominación y opresión. Al relacionar la cartografía con la imagen, se evidencia cómo las representaciones espaciales pueden estar imbuidas de narrativas hegemónicas y cómo estas pueden influir en la percepción, organización y transcripción del mundo.

El cartógrafo Gerardus Mercator comentaba que «los mapas son los ojos de la historia». Verdaderamente son un reflejo de aquello que nos rodea o de lo que se ha querido establecer y catalogar como tangible, un arma de doble filo, porque más allá son en sí mismos, la prueba gráfica del interés del hombre por dominar el planeta. La cartografía y por tanto la elaboración de mapas desempeñó un papel fundamental en el proceso de expansión y dominio colonial. Era la herramienta que permitía trazar los límites, identificar, planificar y así establecer una base de conocimiento sobre el terreno que se pretendía conquistar. Por tanto, era el reflejo de la imagen que se quería mostrar, con los intereses y

¹³ Spivack publicó un ensayo en 1980 donde examina cómo los discursos coloniales y poscoloniales han silenciado a los grupos subalternos (aquellos que están fuera de las estrategias de poder hegemónicas) y cuestiona si la es posible para estos grupos hablar y ser escuchados dentro de estos marcos discursivos.

objetivos de los colonizadores. Fueron un proceso de divisiones artificiales que tuvieron un impacto duradero en las dinámicas de interés político y social de las regiones colonizadas y colonizadoras. John Pickles, teórico de la geografía y de la cartografía, considera que el objetivo contemporáneo de la historia de la cartografía consiste no solo en representar, sino que las prácticas cartográficas moldean, producen y transforman el espacio: “¿Qué es la geografía, sino el trazar y el interpretar una línea? ¿Y qué es el trazar de una línea sino la propia creación de nuevos objetos? Qué líneas trazamos, cómo las trazamos, los efectos que estas tienen, y cómo es que cambian, son preguntas cruciales”

“La cartografía crítica busca desnaturalizar las prácticas cartográficas tradicionales y hacer visibles las relaciones de poder que sustentan la producción de mapas” (Pickles, 2004, p. 12).



Figura 11. Anónimo, *Pintura aérea de la ciudad de Potosí en auge colonial, Villa Imperial, 1740 ó 1755. Museo del Ejército de Toledo.*

La función de la pintura que encabeza la página y su representación es una muestra del control territorial nada inocente, una opción donde el lugar recrea el espacio de batalla y subversión. Aquí se muestra una vista aérea de la ciudad de Potosí, que se configuró como una de las ciudades más ricas en la época colonial por ser el centro de explotación de plata a nivel mundial. Además, se reconfiguró la ciudad en beneficio de los intereses económicos, lo que se hace visible en la imagen ya que es el uso de la perspectiva y la verdad como testimonio o documento de la ciudad y su geografía. Se presenta una división óptica espacial que se muestra de forma radical en la representación entre un arriba natural (la cordillera explotada con las obras hidráulicas y *sus hormigas*) y un abajo cartográfico, partición norte-sur, segregacionista y clasificadora que determina el terreno de lo natural a los indígenas en contraposición de un abajo colonial, estructurado, expandido y civilizado. Finalmente, es un sistema de representación que divide lo estructurado de lo desestructurado como co-presencia sin integración. Esta clase de pinturas donde realmente se muestra la extensión y la expansión de las colonias se realiza de forma propagandística al igual que se entremezcla la superioridad, la arquitectura, la política y sociedad que utilizada desde la práctica colonial y hegemónica se superpone y por lo tanto, se infunde el relato dominante.

“Una vez reconocidos los territorios geográficamente se pasaba al control de los cuerpos.” Enrique Dussel.¹⁴

Desde el inicio de la práctica cartográfica se ha demostrado un deseo de control del territorio que afecta en la representación y clasificación de los cuerpos oblicuos.

Dussel recurre a definir la práctica comenzada en 1492 mediante cuatro acciones o figuras: “inversión, descubrimiento, conquista y colonización”. Práctica que desde el principio se basó en la observación directa además de la utilización de conocimientos limitados para representar el mundo del que se rodeaban. Por esta razón, no se ha podido hablar de una ciencia exacta, es decir si lo dividiéramos en dos, diríamos primeramente que parte de la dialéctica entre los métodos de medición basados en el alcance del individuo y el elogio de una subjetividad moral conquistadora donde acaba en la transcripción del todo basado en estructuras dominantes. Si existe un interés por recrear un saber y adecuar una metodología que permita una lectura coherente de un todo, está desde luego subyugada a unos intereses militares-coloniales y a la creación de un espacio monosignificante. Si nos adentramos más allá, finalmente, se podría demostrar que son en sí mismos, no solamente el efecto de los instrumentos de conocimiento, sino manifestaciones visuales y tangibles del sistema colonial. Una evidencia gráfica de la imposición del orden jerárquico sobre los territorios que contribuyeron a la producción y reproducción del modelo colonial.

Por lo tanto, se torna el mapa en objeto y análisis de las formas que tiene de producción. Reconociéndose que los mapas han sido una estrategia para el poder, una herramienta ideológica y política para legitimar conquistas, conflictos, colonialismo y militarismo. Bryan Harley, geógrafo, historiador y cartógrafo centró su trabajo en la relación entre la cartografía, el poder político y la influencia que tiene en la percepción humana.

“Lejos de fungir como una simple imagen de la naturaleza que puede ser verdadera o falsa, los mapas redescubren el mundo, al igual que cualquier otro documento, en términos de relaciones y prácticas de poder, preferencias y prioridades culturales”.

(John Brian Harley, 1988, pág 13)

Harley recoge argumentos foucaultianos que se adentran en comentar que “la búsqueda de la verdad no es una actividad objetiva y neutral, sino que está relacionada íntimamente con el anhelo de poder de quien busca la verdad” y de que “el conocimiento es una forma de poder”.

En “*Mapas, conocimiento y poder*” relaciona el análisis de Foucault sobre el Estado moderno y sus tecnologías para el conocimiento, el control del territorio y la población. De esta forma, utiliza ejemplos para ilustrar cómo el acto de mapear y el uso de los mapas son ideologías culturales que han sido empleadas para la supremacía social y territorial, donde se convierten en un ejercicio de estructuración, al hacer uso de manipulaciones conscientes y determinaciones deliberadas del contenido y los símbolos de representación cartográfica,

¹⁴ Cita extraída de la obra de Enrique Dussel, 1492: El encubrimiento del otro, explora cómo tras el reconocimiento geográfico de los territorios de la colonización, se procedió al control y sometimiento de los cuerpos de las poblaciones nativas, un proceso esencial para la consolidación del poder colonial.

avocados para crear y perpetuar el imaginario y la hegemonía. Esta observación hace coincidir dos paradigmas: la representación gráfica y la creencia de su veracidad, que, a su vez, legitima las estructuras de poder existentes. Esta legitimación se basa en la repetición de representaciones concretas, que afectan directamente a la relación entre cuerpo y espacio, adaptadas para influir en la percepción del poder y la sumisión. Esta dinámica contribuye a la confirmación de un escenario de poder, por un lado, y de sumisión por otro, estableciéndose así los espacios que se han visto modificados y alterados para la representación física del hombre, y de esta forma conformar una realidad de acuerdo con los intereses de quien ostenta el poder.

«La pretensión de que la imagen remite a algo distinta de sí misma proviene de que, aún obtenida a partir de la materia, la imagen encarna una idea y se convierte en soporte de una forma. Lo que importa, pues, en la imagen, no es la materia, sino lo que se le añade, la forma» (Delahoutre, 1989 pp 136).

La modificación espacial no es de un día para otro, paulatinamente se va incidiendo en ella, de una forma sutil y generalizadora a través de distorsiones inconscientes, siendo el resultado de los procesos “mediante el cual el contenido de los mapas recibe la influencia de los valores de la sociedad que produce el mapa”. Es por lo tanto decir que, la construcción de estas divisiones territoriales son una representación que es capaz de conjugar una serie de elementos complejos, de cuerpos, representaciones, territorios y tiempos distintos, sincronizados a la vez para así, ver las temporalidades que se documentan en un único eje temporal y global, priorizándose formas específicas de conocimiento como fuerzas productivas, este podría ser el mismo ejemplo de la pintura de la ciudad de Potosí.

Si en el medievo las cartografías cristianas representaban a Jerusalén en el centro del mundo, durante el Renacimiento la proyección Mercator contribuyó a consolidar imágenes del mundo afines al sentido europeo de superioridad y así poco a poco naturalizar el posicionamiento de occidente como centro. En este mismo sentido Harley buscó deconstruir las “reglas y estructuras ocultas” de la cartografía, como los códigos simbólicos de representación cartográfica de jerarquías e ideologías sociales, hablar de los “silencios cartográficos” como herramientas contribuyentes a la producción de poder en la “aparente honestidad de los mapas”. Aquí, se sufre una transformación de la comprensión de mapa como lenguaje, como si de un discurso se tratase. Un acercamiento para hablar del mapa como símbolo, mapa como narrativa, mapa como retórica y mapa como texto. Esto implicó empezar a aceptar que el sentido con el cual es leído el mapa no es simplemente alienante ni “predeterminado” por el cartógrafo, ya que el “lector” del mapa es un actor importante dentro del propio proceso de poder descrito por Harley.

Yto Barrada es un ejemplo de la utilización de la imagen para preservar el anhelo por referir el territorio desde la narrativa expandida, de una forma menos cartográficamente evidente. En su trabajo, se presenta el espacio urbano como medio para transitar entre la vida cotidiana y los habitantes. De esta manera, realiza un relato visual de la ciudad de Tánger para ver los efectos de la condición de ser ciudad umbral de Europa: la germinación de un idílico turístico, así como la realidad de la ciudad como un lugar de espera, letargo y (in)movilidad. Una confrontación visual que habla de la dualidad de un territorio que conlleva los efectos de la europeización y las dificultades de serlo.



Figura 12. Factory 1, shrimp peeling in a facility in the Free Trade Zone, Tangier, 1998.



Figura 13. Le Détroit, Boulevard Playa, Tangier, 2000.

Es con la creación de superficies donde sucede de forma conversacional, la confrontación entre la estructuración basada en mediciones canónicas y las trazas de una realidad e identificación ya existentes (con esto se referencia a las herramientas de tiempos pasados utilizadas para la medición de territorios y su identificación). Por lo tanto, se podría decir que el mundo ocurre como la equivalencia del todo en una imagen, plana, cuya intención es la de convertir todos los cuerpos en sujetos mundiales que se entremezclan con un carácter propagandístico y para recrear un sentido moral. Donde la representación visual simplifica y codifica la complejidad de la realidad mediante el consenso globalizador y hegemónico que representa la distribución del poder y los recursos.

“En aquel Imperio, el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del Imperio, toda una provincia. Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él...” (Jorge Luis Borges, March 1946).

La paradoja de la representación perfecta o una representación excesivamente precisa puede llegar a ser tan compleja y extensa que pierde su utilidad. De ahí que la capacidad de cualquier representación para capturar completamente la realidad sea absurda, porque un mapa, por definición, es una simplificación y una abstracción de la realidad.

Es esencial, entender cómo el conocimiento y la representación están intrínsecamente ligados a la política y la moral, donde la obsesión por una representación perfecta puede llevar a la pérdida de la utilidad y la verdad práctica, sugiriendo que la búsqueda de precisión puede llevarnos a ignorar las realidades humanas y prácticas del mundo.

La precisión absoluta es una ilusión peligrosa.

“Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae, hic sedes, hic honores gerimus, hic exercemus imperia, hic opes cupimus, hic tumultuatur humanum genus, hic instauramus bella, etiam civica.” Que en su traducción podría significar: *Este es el mundo entero y la materia de nuestra gloria, esta es la sede, aquí manejamos los honores, aquí ejercitamos el gobierno, aquí ansiamos riqueza, aquí vamos en la confusión la humanidad, aquí iniciamos las guerras, incluso las civiles.*¹⁵

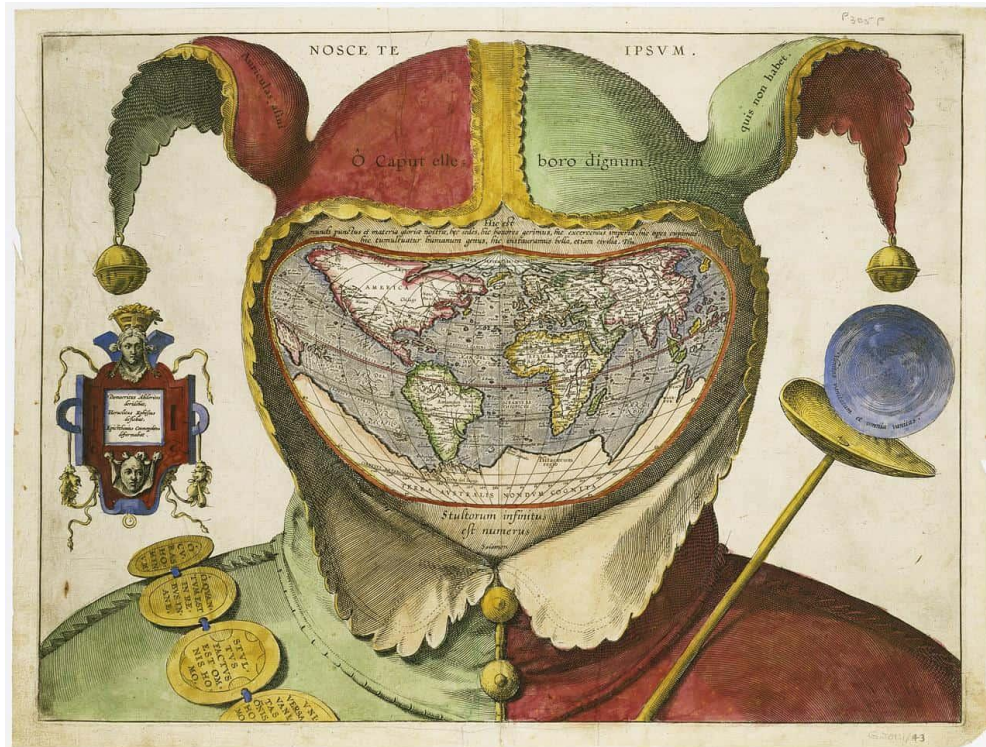


Figura 14 . El mapa del mundo cordiforme vestido de bufón (1590).

*Stultorum infinitus est numerus, “El número de los necios es infinito”*¹⁶

El mundo del cual esa imagen forma parte existe únicamente como su representación en forma de mapa, siempre posterior a su síntesis. En relación con la percepción del aspecto formal del espacio, hemos implicado la comprensión de la cartografía configurada por mediciones y representaciones basadas en la dominación. Estas representaciones activamente producen y configuran espacios debido a diversas relaciones de poder, intereses y prácticas sociales. Por tanto, lo que entendemos como territorio está ya mediado por la representación cartográfica que lo prefigura. En este sentido, la imagen, como herramienta descriptiva, no solo representa, sino que también construye y transforma conceptos globalizantes.

¹⁵ Cita extraída en latín y traducidas en castellano del propio Mapa del mundo cordiforme vestido de bufón.

¹⁶ Cita extraída en latín y traducidas en castellano del propio Mapa del mundo cordiforme vestido de bufón.

Jean Baudrillard, en su obra "Simulacrum and Simulation" (1981), desarrolla la idea de que, en la era contemporánea, las simulaciones (representaciones, imágenes, mapas) han llegado a preceder y definir lo real, hasta el punto de que la distinción entre lo real y lo simulado se vuelve irrelevante.

Tanto en los trabajos teóricos de Baudrillard y Borges, el concepto sobre: "el mapa precede al territorio" sugiere que las percepciones y comprensiones del territorio están prefiguradas por el mapa. El mapa no es un reflejo de la realidad, sino que también le da forma, la configura:

"La simulación amenaza la diferencia entre el 'real' y el 'simulado', entre el 'verdadero' y el 'falso'" (Baudrillard, 1981).

Entonces, al escoger la producción de visualidad como lugar para materializar la representación y construcción, es donde ocurre una autodefinición de la imagen misma, que deriva en el propio soporte. Las imágenes como una forma de relación para la materialización de ideas, descripciones y narrativas, se muestran de forma irreversible, fijando así una verdad que vinculamos como totalizadora. De este modo, las representaciones no solo reflejan la realidad, sino que también la configuran, consolidando percepciones y estructuras de poder que determinan nuestra comprensión del mundo.

Es cierto que Piranesi no pretendía la realidad exacta pero sí la realidad del Imperio, la exaltación del poder mediante el recurso gráfico, los sistemas arquitectónicos y las proporciones. Su serie de grabados *Vedute di Roma*, en la que la percepción de lo que vemos es 4 veces más grande de lo que realmente es en el plano físico, fue medio para la difusión sistemática de la imagen y la magnitud de Roma. La representación urbana se impuso como vehículo de una nueva visión de la ciudad y su historia, donde la alteración de la escala y la yuxtaposición de elementos contribuyeron a realzar el carácter de grandiosidad de estos.

Realmente en la interpretación de la imagen, la jerarquización de elementos visuales y significados lleva a crear de forma inconsciente un binarismo de símbolos o un sistema de valores del que es difícil huir.



Figura 15. *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giovanni Battista Piranesi. (1748)*



Figura 16. *Veduta della Basilica di S. Paolo fuor delle mura, eretta da Costantino Magno. Giovanni Battista Piranesi. (1748)*

En este apartado del trabajo, tiene sentido plantear lo siguiente: si existe algo como un pasado o una representación que nunca existió, que sirve para explicar algún tipo de supuesto en el presente y no solamente de forma física, quizás tenga sentido creer en un repertorio de escenarios en constante caída y construcción al que merece la pena reconsiderar, donde sus características, ya desplazadas en este momento a otros medios, coinciden con el repensar la imagen. No solamente como un ejercicio visual sino como un ejercicio moral para abordar lo que sucede y ha sucedido previamente.

4.5. Una imagen vale más que mil palabras. Productos de la propiedad.

Desde nuestra existencia, la tarea humana para la producción de realidades sobre todo lo que le rodea ha sido un acto de propiedad, una forma de producir la pertenencia en lo desconocido, a través de lo que se ha decidido clasificar como descubrimiento. Es esencial categorizar la colonización europea como la programación del mundo que conocemos. La figura de poder se encuentra junto a la confrontación con el más débil y la visión del control. Estos términos emergen junto a una serie de eventos donde la idea de lo natural se presenta como una serie de planes económicos y de poder que se transmiten e introducen en el mundo como una herramienta científica, cultural, política, social y económica. En este contexto, la idea de algo surge en contraposición al otro.

Si nos detenemos en el proceso de observación de la naturaleza, es determinante para poder interpretar el vínculo desde donde poder hablar sobre el ver y las narrativas que paralelamente se han desarrollado. Son los relatos transmitidos en base al poder y la construcción de unas realidades los que se identifican como atemporales. Cuando hablamos de la atemporalidad nos referimos a los actores del mundo que observan desde una franja limitada al propio contexto, es decir, relatos que se encuentran limitados por la propia perspectiva de un espectador que se posa antes símbolos y significados globalizantes. Para así, trascender su tiempo y espacio de origen, afectando y moldeando la comprensión y organización del mundo a lo largo de generaciones. Es la identificación por la que el ser humano se sitúa en el mundo, en un mundo físico, donde el mirar y clasificar se ha considerado como algo natural a causa de la categorización y la transcripción de las ideas globalizadoras, las cuales se encuentran inscritas en la oposición con el otro.

La capacidad de dar forma a la realidad a través de las representaciones da paso a conceptos globalizantes, por el simple hecho de utilizar las imágenes como herramientas descriptivas y por lo tanto, un vehículo para la alineación. No es casual comentar que la creación de la imagen y el colonialismo están estrechamente ligados. En esta línea, hay un ejemplo suficientemente claro con respecto a la imagen y su creación donde de forma concreta se demuestra cómo se puede incidir en la representación y el imaginario común, y así crear el relato que se ha transmitido generacionalmente basado en la hegemonía colonial.

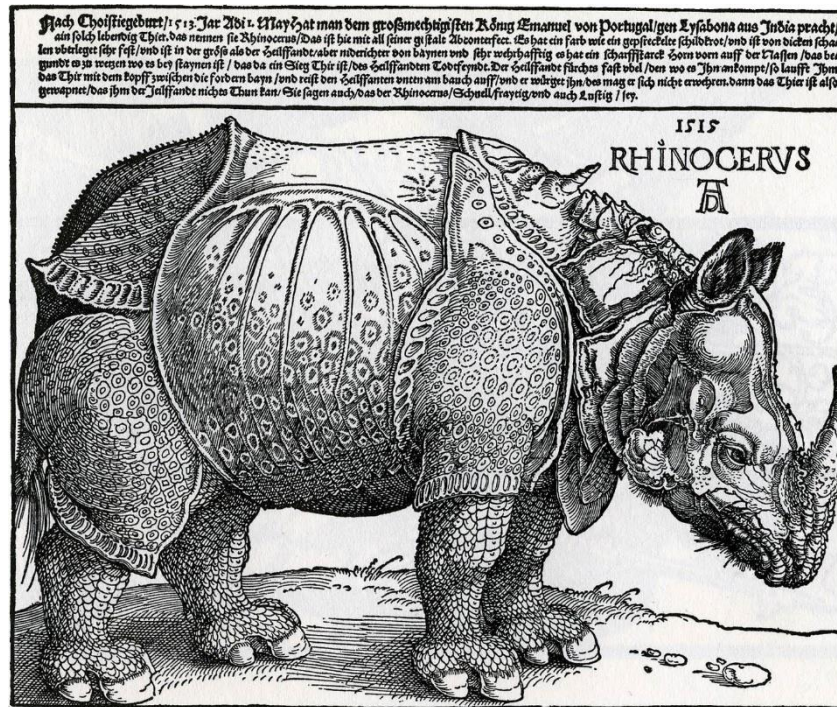


Figura 17. Albrecht Dürer, 1515, dibujo con pluma y tinta del rinoceronte actualmente en el Museo Británico.

El “Rinoceronte de Durero” es una famoso grabado creado por el artista renacentista alemán Albrecht Dürer en 1515. El cual utilizó las exploraciones coloniales como medio para realizar el grabado, mediante las descripciones y el descubrimiento de lo nunca visto, consiguió recrear la imagen del rinoceronte indio en base a escritos y dibujos previos de otros artistas para realizarlo, finalmente acabó siendo durante un tiempo la forma fiable de identificar un rinoceronte. Lo curioso es que Dürer nunca vio el rinoceronte. Por lo tanto, podríamos decir que la representación gráfica de este animal se sobrepuso a la realidad del mismo, la técnica se sobrepuso a la veracidad de la mirada o mejor dicho de la observación directa. Se convirtió en un vehículo de transmisión de conocimiento basado en el relato colonial europeo. La aprobación y aceptación de esta imagen por parte del público europeo consolidó su lugar en el imaginario colectivo, a pesar de no ser una representación completamente fiel del rinoceronte. De manera similar, la globalización de significados y símbolos que se recogen en imágenes evidencia la artificialidad con que se recopilan, y por ende, su consecuencia material en un espacio físico. En conclusión, es una forma de canonizar el relato para hacerlo real, similar a lo que ocurrió con la cartografía y los mapas. Las mediciones son realizadas por figuras consideradas válidas, reforzando una fuente de conocimiento que avala lo que se desea constatar. Estas acciones se asentaron sobre una base de dominación que sirvió como herramienta para subyugar territorios enteros mediante mediciones e imposiciones coloniales. Esto ha jugado un papel crucial en la conformación del relato y su conversión ante una realidad inminente. La repetición, ya sea visual o simbólica, precede a la imagen y puede servir para verificar la precisión de los datos cartográficos y confirmar la validez de la información representada.

Gracias a la repetición de ciertos elementos visuales como símbolos y escalas, se conforma el mantenimiento de la consistencia y coherencia visual y así, se

facilita su comprensión y se insertan pequeñas muestras que se vinculan con la autodefinición y la identificación. Al repetirse ciertas características se crea el énfasis en la importancia o relevancia de la representación. De este modo, se facilita la identificación de los puntos clave que pueden distorsionar la realidad para respaldar un argumento específico.

Zaid Antar en la serie "Portrait of a territory", registra fotográficamente la huella de los cambios acelerados en el paisaje donde habla sobre la intervención humana en este, mediante la utilización de la imagen. Se puede interpretar como un acercamiento a la cartografía medieval, en donde las líneas de costa se traducían en el mapa durante su navegación. Podría interpretarse como si buscarse tres tiempos en una misma fotografía, la de un paisaje latente anterior, la presencia de un territorio transformado y el dudoso futuro que encontramos en las intervenciones inacabadas, mediante una narrativa líquida, mutable y navegable de la tierra que se reinventa en cada gesto de poder. A través de su trabajo, Antar ofrece una reflexión profunda sobre la relación entre el hombre y el paisaje, y cómo esta relación se manifiesta en la arquitectura y el desarrollo urbano, donde utiliza un plano en el que sobre todo predominan las horizontalidades como si de una frontera se tratase, marcando un límite desde el punto focal. En ellas muestra una situación limítrofe, en la que, como observadora del paisaje, te sitúas y ves lo difícil que es alcanzar esa situación que ocurre ante tus ojos. Podría parecer como si quisiera mostrar que esa línea es marcada por un ente invisible, que se relacionase con el paisaje de forma externa pero que se impone de una forma activa y además es inevitable sucumbir a él. Se postra ante ti, ya sea desde el mar o desde la tierra, lo que importa es que no puedes huir de él.



Figura 18. Ziad Antar, 2010, nº9. Retrato de un territorio.



Figura 19. Ziad Antar, 2010, nº7. Retrato de un territorio.

Las imágenes se han convertido en una parte integral de cómo percibimos y comprendemos la realidad que nos rodea, en la que la repetición de estas juega un papel crucial en nuestra percepción de la verdad. A menudo, se tiende a creer en la veracidad de algo cuando lo vemos representado una y otra vez.

Esto mismo criticaba Aby Warburg con el Atlas Memosyne el cual es un proyecto de recopilación, compuesto por 60 “tablas” en las que se introducen más de dos mil imágenes. A partir de aquí, se generó en forma de Atlas, una cartografía abierta, compuesta por imágenes relevantes a lo largo de la historia. Sus límites son difusos, así como sus definiciones. Propone una red de relaciones, nunca definitivas, que reflexionan acerca de la imagen. Con el Atlas nos propone que: “Se trata de una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías”. De una forma disruptiva se abre paso en contra de la academia y plantea cómo el patrón visual se crea y es relacional, de una forma atemporal. El proyecto de Warburg es un ejemplo de cómo buscar y crear asociaciones visuales entre imágenes aparentemente inconexas y cómo ciertos temas, motivos y símbolos reaparecen a lo largo del tiempo y el espacio en diferentes contextos culturales.



Figura 20. Aby Warburg: Atlas Mnemosyne. Haus der Kulturen der Welt, paneles y documentos originales, distribuidos de manera concéntrica en el Ausstellungshalle 1.

El relacionar la veracidad de algo con el verlo representado una y otra vez podría ser la raíz para vincular la repetición como algo así como una especie de validación visual, que refuerza la percepción de la realidad. Un triángulo que se centra entre el símbolo, la imagen y la realidad, lo cual está en continuo movimiento o acción. Fenómeno que está intrínsecamente ligado a nuestra percepción de la realidad.

Con la imagen como detonante recojo el término naturaleza para poder emplear una relación entre lo artificial y lo natural y cómo no existiría uno sin lo otro. Además de teorizar sobre lo anteriormente comentado, quería que comenzáramos a hablar de la imagen, pudiéndonos equivocar en lo siguiente: la comprensión de “lo natural” es una categoría científica que surgió a través de

procesos coloniales. Esto implica que, lo que consideramos como conocimiento objetivo sobre la naturaleza está, en parte, moldeado por las experiencias y perspectivas basadas en la dominación colonial europea. Solamente nos hace falta hablar de la idea de paisaje para comprender esto mismo. El concepto o la percepción del paisaje no es un fenómeno puramente natural, sino que emerge a través de la interacción entre un sujeto observador y el entorno observado. Como sugieren Agustín Berque y Michel Jakob, "allí donde hay paisaje, se produce un encuentro entre naturaleza e historia: la historia se inscribe en la naturaleza". Esto implica que tanto la naturaleza y el paisaje no existen como entidades objetivas e independientes; más bien, se materializan a través de la mirada del observador. Es evidente que el acto de mirar está intrínsecamente ligado al proceso de creación de las imágenes. La resolución de mirar se torna un acto de creación. Y lo que sucede es una conexión entre temporalidades que se yuxtaponen para crear una imagen. Es la voluntad de la mirada sobre el paisaje la responsable de crearlo. Lo podemos observar tanto en los procesos de territorialización colonial como a lo largo de la historia del arte y la literatura, considerándolo un momento fundacional para la idea de paisaje.

Es el caso del desarrollo de la perspectiva en la pintura, fue lo que permitió a los artistas crear representaciones más realistas y detalladas del espacio natural. Estas representaciones no solo reflejaban una nueva forma de ver el mundo, sino que también influían en cómo las personas comprendían y se relacionaban con su entorno. El paisaje se convirtió en un género artístico por derecho propio, donde la naturaleza no era solo un telón de fondo, sino un sujeto digno de contemplación y representación.

"I wandered lonely as a cloud. That floats on high over vales and hills. When all at once I saw a crowd. A host, of golden daffodils; Beside the lake, beneath the trees, Fluttering and dancing in the breeze."

(Wordsworth, 1807)¹⁷

En el poema escrito por Wordsworth, encontramos una descripción de su mirada y su encuentro con el paisaje, en este caso, un campo de narcisos. En él elige describir un paisaje desde un punto elevado, el cual podría interpretarse como un gesto de transgresión que desafía la visión convencional y horizontal de la naturaleza o bien, el acto mismo de elevar-nos físicamente para obtener una nueva perspectiva, puede verse como una cita al gesto del estratega imperial que busca dominar y comprender el territorio desde una posición plana basada en el poder o bien para integrarse y encontrar una conexión espiritual más profunda con la naturaleza. En él, abandona la perspectiva limitada y se esfuerza por alcanzar una visión más amplia y elevada. Por lo tanto, es el concepto de paisaje lo que surge de la voluntad de mirar y representar el entorno natural. Este proceso de observación no es pasivo; implica una interacción dinámica entre el sujeto y el objeto, entre el observador y lo observado. A través de esta interacción, la naturaleza se convierte en paisaje. La territorialización colonial, la evolución artística y las narrativas literarias son ejemplos de cómo el acto de mirar ha sido fundamental en la construcción y comprensión del paisaje. Como hemos dicho anteriormente, la idea de algo aparece en contraposición del otro.

¹⁷ Wordsworth, W. (1807). I wandered lonely as a cloud. En *Poems in Two Volumes* (Vol. 2).

Este acto de mirar no solo revela una interacción con el entorno, sino que también pone en juego la noción de otredad¹⁸, la percepción de lo distinto, lo ajeno, lo otro en relación con uno mismo. La otredad en el contexto del paisaje añade una dimensión profunda en la manera en que entendemos y valoramos el entorno, influyendo en la creación de la imagen y en el acto de mirar.

Mirar implica una selección consciente de lo que se quiere observar, destacando ciertos elementos y detalles que captan nuestra atención. Esta selección no es neutral, sino que está influenciada por la determinación de los fundamentos globalizadores.

Es tan importante que mencionemos la creación del paisaje con la relación de la naturaleza porque en su aspecto más poético, es donde nace la razón de lo que se observa, donde a través del acto de mirar se crea un escenario basado en la razón por imponerse, podría decirse cercana a la moral, como es ejemplo la imagen alegórica que hemos visto anteriormente de *El mapa del mundo cordiforme vestido de bufón (1590)* donde existe un ejemplo de cómo se sobrepone a la razón basada en mediciones y concepciones científicas.

“Nada ha cambiado, excepto el curso del río. El horizonte de los bosques, del litoral, de los desiertos, de los glaciares. Es en este paisaje donde el alma deambula, se cura, regresa; se aproxima, se aleja, ajena a sí misma, inefable, ciertamente perfecta, a veces incierta de su propia existencia, mientras que el cuerpo está aquí, ahí, y aún acá, y no encuentra abrigo”. “La verdadera cuestión de una estética sigue estando sin plantear”. Jean Luc Nancy.¹⁹

Ese infinito, ese profundo secreto que constituye el corazón humano, sólo se puede aprender y transmitir en imágenes vivas, no en fríos razonamientos. Lo infinito está en lo concreto, y por eso sólo es comunicable en imágenes, no en conceptos abstractos.

“¿Cómo se puede representar lo irrepresentable de forma que se respete tanto a las víctimas como a los espectadores del cuadro?” (Stoker, 2017, pp 433)

Precisamente, Bruno Latour desafía las fronteras tradicionales que separan lo natural de lo artificial. Su enfoque revela una red intrincada de interacciones y codependencias que configuran nuestra realidad. Propone una visión en la que todos los actores, humanos y no humanos, tienen agencia y participan en la construcción del mundo, Latour introduce el concepto “híbrido”²⁰ donde argumenta que la modernidad se ha caracterizado por la creación y el mantenimiento de una separación artificial entre lo natural y lo social, cuando en realidad, la mayoría de los fenómenos que observamos son híbridos, es decir, entidades que combinan elementos naturales y culturales.

Es el diálogo entre las relaciones que se mantienen respecto al medio y la forma en que se parasita el espacio donde al observar, al mirar, creamos interrogantes que evidencian a través del relato y la narrativa ejemplos prácticos que suceden. Basados la imagen donde se pueden plantear situaciones que recogeremos de forma contingente y así, yuxtaponer acciones que cobran sentido. Mediante el

¹⁸ Concepto que Edward Said examina cómo Occidente ha construido la imagen del Oriente a través de un proceso de representación basado en el poder y la dominación.

¹⁹Citas extraídas del libro *Corpus*, 2008.

²⁰ Concepto que aparece en su libro *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*. (1991)

propio texto que implican las imágenes, creamos una narrativa precisa de la imagen concreta que implica el simple hecho de mirarlas. Ya sea en forma de gestos fortuitos o premeditados para así, posicionarnos ante el soporte visual, es decir el escenario que nos da la imagen, donde nos encontramos ante ella como agentes de duda.

Basándonos en la observación del entorno urbano, sin necesidad de ser participantes activos, a veces como meros espectadores y otras como agentes que interactúan en él, los espacios que transitamos generan planteamientos que me llevan a cuestionar la imagen. Es al analizar estas escenas donde la modernidad, y la distinción entre lo natural y lo artificial en el espacio urbano se convierten en el telón de fondo, mientras las personas actúan como los protagonistas de esta obra.

5. Marco referencial.

5.1. El margen que da el cemento. Referentes.

Es interesante que hablemos de cómo el simple hecho de mirar es vinculante para el proceso de creación de las imágenes, como el ejemplo de lo que ha sucedido con el paisaje, el cual se convirtió en la transmisión directa de lo que consideramos como naturaleza.

En este sentido, me interesa comentar las teorías desarrolladas por el filósofo Gilles Deleuze (París, 1925 – París, 1995) en su obra Francis Bacon. *Logique de la sensation* (Francis Bacon. Lógica de la sensación) (2002), donde se desarrolla como epicentro la descontextualización de las formas que nos atañen. En toma como referencia la obra de Francis Bacon (Dublín, 1909 – Madrid, 1992), donde el autor discurre en cuanto a la posibilidad de aislamiento formal de una figura en la composición pictórica donde recrea dos situaciones, bien dadas por el empleo de la abstracción, o bien a través del aislamiento de lo figurativo:

“Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que se supone que ilustra; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes dentro de un conjunto compuesto que otorga precisamente a cada una su objeto.” (Deleuze, 2002, p.14)

Precisamente, si nos tenemos que enmarcar en uno de los casos en cuanto a la práctica artística, nos aislaremos en lo figurativo. Como hemos comentado anteriormente, nos interesa la contingencia de la imagen, con esto nos referiremos a tomar la práctica fotográfica como la propuesta de una escena en un espacio físico que se paraliza, y es cuando se captura la imagen que nace el detonante para que este espacio cambie, basado en la sucesión de situaciones secuenciales, es decir, la acción y el ritmo no lo propone una imagen sino la comparativa con dos o más fotogramas para darnos una narrativa al margen de lo que simplemente vemos en una primera asociación de imagen.

“Quiero pensar que cuando fotografío, no se queda en un resto digital, sino que ha ocupado un lugar, un tiempo, que sucede algo en ello.”

Al observar la figura 21 y 22, podemos proponer centremos un punto de partida. En la primera imagen reconocemos un muro de hormigón donde las grietas que hay en él, dan paso a unos helechos. Profundizando sobre ellos, descubrimos que son plantas casmofíticas. Esta vegetación crece de forma casual donde sus raíces están adaptadas para explotar y crecer mediante el limitado sustrato que representa el material de relleno de las grietas de donde nacen. Este suceso que se da de forma natural en un paisaje producido por el humano, crece en el margen del cemento y sobreviven en él.



Figura 21. Fotografía analógica, Clara, Benimámet 2022.



Figura 22. Fotografía digital, Clara, Benimámet, 2023.

En contraposición a esta imagen, se encuentra la imagen siguiente, en donde si extraemos elementos relacionales, se distingue visualmente la figura antónima. En el primer fotograma, se puede observar cómo ese muro de hormigón se establece como el espacio donde ha crecido la vegetación frente al otro fotograma que cambia totalmente de plano, donde el material constructivo es el segundo término, es decir, primero es el espacio natural y luego se ha introducido de manera artificial el material de construcción. Aquí es donde damos comienzo a hilar la reflexión teórico-visual para evidenciar las relaciones que se crean mediante estructuras formales para adaptarse a un escenario y cómo se puede mediar para crear una narración concreta basada en el propio soporte de la imagen. Dos realidades que dialogan sobre cómo se desarrollan estados naturales en escenarios concretos que sirven para desenmascarar las capas de significado que las imágenes adquieren al ser recontextualizadas, al ser miradas. Este enfoque permite que abordemos cuestiones complejas relacionadas con la identidad, la memoria y la representación. Cómo la imagen se reutiliza, para así desafiar la narrativa predominante y convencional y ofrecer una nueva perspectiva.

Esto nos permite descontextualizar elementos visuales y recontextualizarlos, provocando un cambio perceptivo. De ahí surge el interés por la revalorización del poder de las imágenes y los significados atribuidos a ellas de forma hegemónica.

Obviamente nos situamos en la era digital, por lo tanto, somos conscientes de la facilidad en que las imágenes pueden ser distribuidas y modificadas con una rapidez sin precedentes, lo que amplifica su potencial para su recontextualización en múltiples contextos. Pero creo que esta es una de las razones por las que he considerado tan importante la reflexión sobre la

transformación en la percepción y comprensión de las imágenes y cómo pueden ser utilizadas para desafiar y redefinir las narrativas visuales dominantes.

ESE MOMENTO QUE VIAJA A TRAVÉS DEL TIEMPO COMO EL BRILLO DE UNA ESTRELLA EXTINTA UNA MÁQUINA DEL TIEMPO. MIRAN HACIA DELANTE SIN ESPERAR RESPUESTA, Y NOSOTROS MIRAMOS ATRÁS, ESPERANDO UNA DESESPERADAMENTE.

TE VEMOS.

Sophie Calle, además de su forma de hacer cuenta con una narratividad intrínseca donde mediante la fotografía de calle crea un texto visual que está repleto de acciones cotidianas. En su trabajo se encuentra no solo la exploración de la imagen y la fotografía como medios, sino que también examina los cuerpos en movimiento, la acción cotidiana, la mirada y la naturaleza del acto de observar. Utiliza la fotografía como una herramienta de narratividad visual donde adquiere una dimensión casi literaria, cada imagen se convierte en una página de un diario visual. Ejemplo de esto lo podemos encontrar en su obra *Filatures parisiennes* (1978-79), donde el cuerpo humano es el elemento central de la



Figura 23. *Filatures parisiennes* (1978-1979).

obra, no solo como objeto de observación sino como vehículo de acciones cotidianas. Durante este proyecto, Calle siguió a personas desconocidas por las calles de París, fotografiándolas y registrando minuciosamente sus rutas, acciones y actividades. Los sujetos anónimos seguidos por Calle se convierten en protagonistas involuntarios de una narrativa construida a través de sus movimientos por la ciudad. La acción diaria, aparentemente banal, es elevada a un estado de interés artístico y antropológico, mostrando cómo la repetición y la rutina pueden ser cargadas de significado.

La obra de Sophie Calle nombrada *Suite Vénitienne* de 1980, es una serie fotográfica donde sigue a un hombre desconocido por París y luego continúa siguiéndolo hasta Venecia. Fotografió y documentó sus acciones durante este proceso, creando una narrativa que combina elementos de la fotografía, la performance y la narrativa personal. Una obra emblemática que explora temas como la identidad, la intimidad y la observación pública.

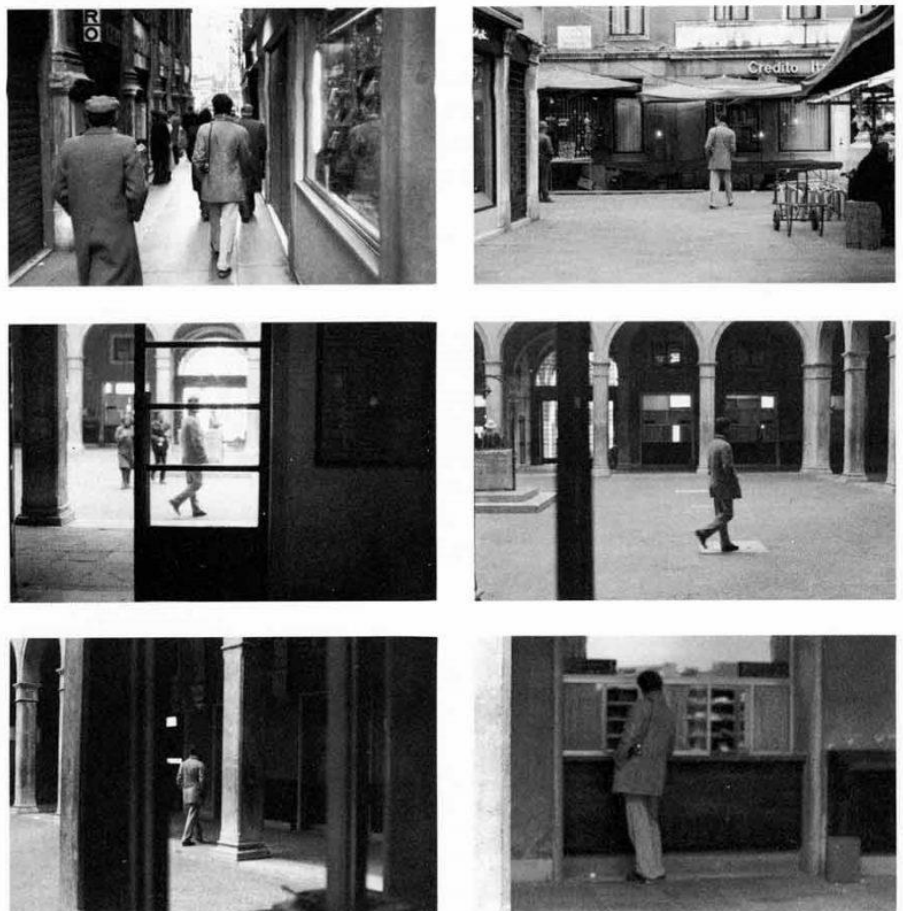


Figura 24. *Suite Vénitienne*, 1980. París-Venecia.

Con Paul Graham nos encontramos con otro ejemplo sobre la fotografía y la mirada el espacio público, nos encontramos de la misma forma que Calle en un escenario callejero. En su obra *American Night* desafía las convenciones de la fotografía tradicional al jugar con la negación de la visión. Graham utiliza una técnica de sobreexposición extrema para crear imágenes que parecen casi blancas, dificultando la percepción clara de las escenas retratadas. Este enfoque sugiere que, en un mundo donde todo ha sido fotografiado de diversas maneras, el único progreso que la fotografía puede hacer es negar la visión convencional.

La elección de esta técnica no solo desconcierta al espectador, sino que también invita a una reflexión profunda sobre lo que vemos y lo que no podemos ver en nuestra sociedad. Mediante un juego cinematográfico de la imagen fija, Graham explora la idea de la mirada y cómo esta puede ser manipulada para revelar o esconder verdades. Las imágenes de *American Night* no solo documentan la realidad visible, sino que también sugieren una realidad subyacente que a menudo pasa desapercibida. La claridad extrema de algunas imágenes y la oscuridad de otras nos obligan a reconsiderar cómo miramos y qué elegimos ver, subrayando el poder de la fotografía para cuestionar y redefinir nuestra percepción del mundo.



Figura 25. Paul Graham, *Untitled #32 (Greensboro)*, 2002, from the series *American Night*. © Paul Graham, courtesy Anthony Reynolds Gallery



Figura 26. Paul Graham, *Untitled #38 (New York)*, 2002, from the series *American Night*. © Paul Graham, courtesy Anthony Reynolds Gallery

A Shimmer of Possibility se compone de una serie de pequeños libros, cada uno dedicado a una breve secuencia de imágenes que capturan momentos efímeros y aparentemente insignificantes de la vida diaria en Estados Unidos. Este enfoque fragmentado desafía la narrativa lineal y la estructura tradicional del documental fotográfico, permitiendo a cada conjunto de imágenes existir como una pequeña historia autónoma. Graham juega con la idea de la fotografía como un medio para capturar no solo hechos sino también sensaciones y atmósferas, sugiriendo que la verdadera riqueza de la vida se encuentra en los detalles más simples.

En *A Shimmer of Possibility*, Graham utiliza la fotografía para explorar la naturaleza de la visualidad y la percepción. Al combinar imágenes claras y detalladas con otras más abstractas y borrosas, juega con los límites de lo visible y lo invisible. Esta técnica provoca en el espectador una reflexión sobre cómo percibimos el mundo y cómo la fotografía puede alterar o enriquecer nuestra visión. La variabilidad en la claridad de las imágenes sugiere que nuestra percepción de la realidad está influenciada tanto por lo que vemos como por cómo lo vemos.

Graham nos anima a detenernos y contemplar. Su enfoque en lo cotidiano y lo aparentemente insignificante, nos obliga a mirar más de cerca, a apreciar los detalles y a encontrar significado a lo que normalmente se considera trivial. Esta insistencia en la mirada contemplativa subraya el poder transformador de la fotografía: la capacidad de hacer visible lo invisible y de encontrar lo extraordinario en lo ordinario.

A Shimmer of Possibility de Paul Graham es una obra que redefine la narrativa fotográfica y desafía nuestras percepciones de la vida cotidiana. A través de su enfoque en los momentos ordinarios y su uso innovador de la visualidad, Graham nos invita a encontrar belleza y significado en los detalles más simples. Esta serie no solo documenta la realidad visible, sino que también nos lleva a reflexionar sobre la naturaleza de la percepción y la capacidad de la fotografía para capturar la esencia de lo cotidiano. En un mundo saturado de imágenes, la obra destaca por su capacidad de desbordar el formato documental y revelar las ricas posibilidades que se esconden en cada momento.



Figura 27. Paul Graham. "A woman eating". De la serie *A shimmer of possibility*. [Seis impresiones Inkjet montadas en Dibond, medidas variables] 2004. © de las imágenes: Paul Graham



Figura 28. Paul Graham. "A woman eating". De la serie *A shimmer of possibility*. [Seis impresiones Inkjet montadas en Dibond, medidas variables] 2004. © de las imágenes: Paul Graham.

Es también probable que la posibilidad para que las imágenes funcionen con la exposición de motivos a los que estamos aludiendo durante la última parte del texto sea porque surge la reflexión de la observadora ante la narrativa de contemplar las imágenes. Justo con los fotogramas escogido *A woman eating*, ocurre una narrativa visual en la que aparece una figura humana y es gracias a su extracción mediante el encuadre fotográfico de los elementos principales de la imagen que nos permite ver lo que realmente sucede en la imagen. Al hacerlo, se crea una oportunidad para que el espectador realice un "giro de mirada," un cambio en la perspectiva que permite una comprensión más profunda de la escena representada. En este sentido, el encuadre fotográfico no solo documenta la realidad, sino que también la interpreta y la recontextualiza.

La narrativa visual que emerge de "A woman eating" no es simplemente una representación estática, sino un diálogo continuo entre la imagen y la interpretación del espectador. Esta interacción permite que la escena se desarrolle y adquiera nuevos significados a través del acto de contemplación, convirtiendo el proceso de observación en una experiencia activa y participativa. Es el caso de Umberto Eco en "La obra abierta" (1962) , en este libro, Eco introduce y desarrolla el concepto de "obra abierta", refiriéndose a obras de arte y literatura que permiten múltiples interpretaciones y lecturas por parte de los lectores o espectadores.

En el ensayo de en su ensayo de Heidegger Construir, habitar, pensar "El borde en la imagen implica aquello que se acaba, dejando a un lado lo periférico de la misma, lo que le rodea. Sin embargo (y a su vez), ¿resulta posible recortar la imagen? Tal vez el borde de una imagen lo que hace precisamente es remarcar su continuidad."

(Heidegger (1951) pp. 5



Figura 29. Agnès Varda, 2000. Fotogramas del film *Les glaneurs et le glaneus*.

Los anteriores fotogramas son extraídos del film de Agnès Varda, *Les glaneurs et le glaneus*, donde utiliza la documentación visual para grabar lo que queda en los campos después de la cosecha de trigo como el momento de la recuperación. En ellos encontramos la importancia que da Agnès Varda al movimiento repetitivo que ocurre en la imagen (ver, agacharse, coger y guardar) como expresión para mostrar la recaudación de lo abandonado. Más allá de las escenas de campo, introduce un paralelismo visual donde introduce la ciudad y de la misma forma graba a todos los involucrados en la recolección de lo que otros han dejado atrás para su propio sustento. A lo largo de la película es ella misma quien reflexiona sobre su propio papel como cineasta y recolectora de imágenes, tejiendo una narrativa personal y social que cuestiona las nociones de valor, desperdicio y subsistencia.

La propuesta de repensar el cuerpo a través de la película, utilizando la figura de *les glaneurs* (espigadores), pone en primer plano cómo la recolección, proponiéndola desde la actividad física que desafía las convenciones del trabajo regulado y remunerado. En esta perspectiva, el cuerpo se convierte en una herramienta esencial de resistencia y redefinición de las normas laborales y sociales. Los cuerpos de *les glaneurs*, muchas veces marginados y excluidos del

sistema económico dominante, se convierten en un sitio de resistencia al recuperar alimentos y objetos descartados.

La práctica de *les glaneurs* (recolectores) es la de convertir estos espacios de desecho en sitios de valor y sustento. Esta transformación puede ser vista como una reconfiguración de los espacios arquitectónicos y agrícolas, donde los márgenes se convierten en centros de actividad y significación. Además de ser la acción del propio cuerpo como individuo que otorga poder al propio soporte de la imagen.

Hemos usado a Varda como referente porque la podemos considerar como uno de los mejores ejemplos para expresar lo que supone para mí la imagen. Por una parte hace uso del entorno que se rodea, lo capturar con la imagen en movimiento y reúne pedazos para componer un significativo común, además de utilizar semejanzas visuales que han sido la herramienta central para la resignificación.

Por otro lado, en la escena contemporánea se encuentra Alberto Feijóo cuya obra también se encuentra enfocada en la descontextualización de las imágenes, además de explorar cómo este proceso de descontextualización y recontextualización permite a las imágenes trascender su intención original y convertirse en vehículos de crítica social, política y cultural.

Su obra se asemeja bastante a mi forma de ver la fotografía, en la que los puntos de unión dan las semejanzas visuales cómo mediante la unión de dos o más imágenes recrea una nueva, y así la dota de un nuevo significado. En la exposición que realizó en el IVAM, *Transcity*, hay un buen ejemplo de esto.

Son los colores y las formas que introduce en las composiciones fotográficas, lo que da paso a un juego de valores, aquí se encuentra la importancia ante la relación de la comparativa y los binomios visuales, donde se pueden enlazar dos o más imágenes entre ellas y así crear una nueva composición. Esto da paso a crea un nuevo significado de lo que estamos viendo, además, utiliza los escenarios que ofrece la ciudad para crear esas imágenes.



Figura 30. Alberto Feijóo. *Transcity*. Exposición IVAM, 2023. Valencia.



Figura 31. Alberto Feijóo, *Transcity*. Exposición IVAM, 2023. Valencia.

Los elementos artificiales son extraídos del paisaje urbano y la introducción de la figura humana para descontextualizar lo que es implícito en las primeras imágenes y así, mediante la reorganización de elementos nacen nuevos paisajes.



Figura 32. Alberto Feijó, *Trascity*. Exposición IVAM, 2023. Valencia.



Figura 33. Alberto Feijó, *Trascity*. Exposición IVAM, 2023. Valencia.

6. Antecedentes.

Han sido varias las asignaturas que nos han servido como precedente para la elaboración teórica y práctica del presente proyecto. Así como Obra Gráfica y espacio público, Teoría y visiones de la Ciudad Contemporánea y Paisaje y Territorio: la mirada y la huella. Con ellas hemos podido introducir referentes y teoría contemporánea que ha servido a la construcción de un texto que adopta una postura crítica ante el pasado y se ha visto afectada en la actualidad.

Además, es evidente que la relación de intereses teóricos y las asignaturas que se impartieron en el máster han sido precedentes con los puntos principales a tratar en el presente proyecto.

A raíz del máster y haber empezado un proyecto en el año 2021 nos surgió la necesidad de jugar con la fotografía de una manera menos precisa y más experimental. Encontramos inspiración en la fotografía de archivo que habíamos realizado desde 2016, donde encontré una obsesión de fotografiar el espacio urbano, la cotidianidad y todo lo que ello implica. Es así, a través de la focalización en el mirar el afuera desde dentro, como surgen: Contener la imagen: un ensayo sobre el ver y acercar la mirada (2022), Informe Incendio (2022) y Dicotomías de un cuento de verano (2023).

Contener la imagen: un ensayo sobre el ver y acercar la mirada, (2022).

Este proyecto es un ensayo visual que nace desde la fotografía urbana, den él se encuentra el máximo precedente al proyecto realizado en el Trabajo Final de Máster. Realizamos un libro donde nos hemos situado como arqueólogas de un espacio que se ha quedado plasmado en una fotografía, se utilizó la imagen como medio para la recuperación del resto. Al igual que Varda utiliza el recurso de a *les glaneurs* como herramienta de unión entre dos contextos. En este caso hemos basado la fotografía documental de las personas que transitan el espacio urbano para crear un sistema de contingencias que nos permite la extracción del movimiento que llevan a cabo las personas que transitan este espacio.

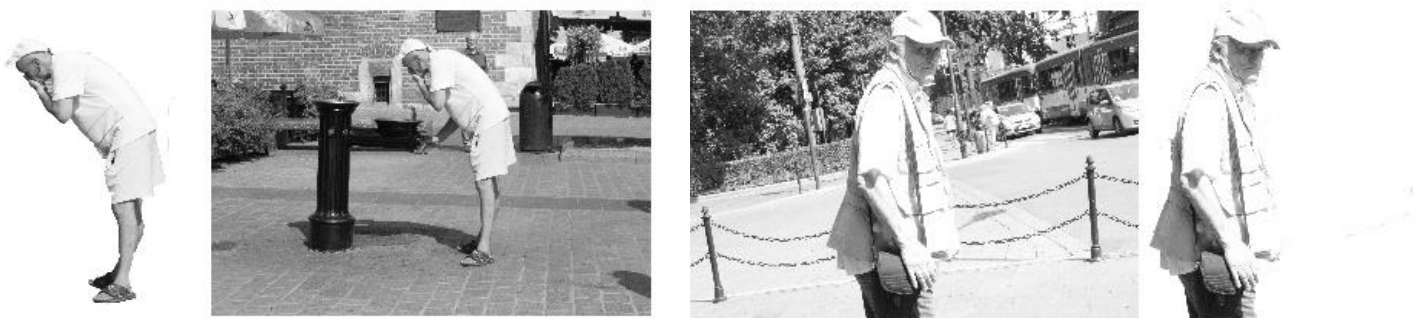


Figura 34 y 35. Extracción de imagen utilizada en Contener la imagen: ensayo sobre el ver y la mirada. (2022) Ejemplo de contingencia.

Lo que nos sucedió es que al repensar la fotografía vimos que el único cambio que ocurre en la imagen es la persona y por el contrario el espacio físico se mantiene. Mediante el análisis de la fragmentación y la acción, se descubrieron maneras de habitar el espacio que parten del uso cotidiano de este mismo. Elementos que se organizaron y crearon una serie que daba como resultado el habitar lo concreto. Con la idea de contener la imagen, esto dio paso a recoger aquello que quisimos y crear un sistema contingente para poder realizar un libro donde se encuentran ilustraciones, fotografías y conceptos que parten de una misma afirmación: simplemente con ver el contorno una imagen y así crear un sistema de contingencias. Concluyendo en un ensayo sobre el ver y acercar la mirada. Se utilizó la fotografía en byn para desarrollar un discurso ensayístico que recoge la extracción del contorno de las personas en un lugar concreto donde se crean espacios de vacío. La adaptación de las imágenes al proyecto fue mediante herramientas digitales.

Además, no solamente se trataba de crear un libro visual sino un ensayo visual que combinara texto y fotografía, tuvimos en cuenta a Susan Sontag con una frase extraída de su obra "Sobre la fotografía" (1977), "No hay imagen sin texto", donde argumenta que las imágenes no existen en un vacío; siempre están acompañadas y moldeadas por las palabras, los contextos y las interpretaciones que las rodean. Las imágenes adquieren significado a través de los textos y las narrativas que se les asocian, lo que resalta la interdependencia entre lo visual y lo verbal.

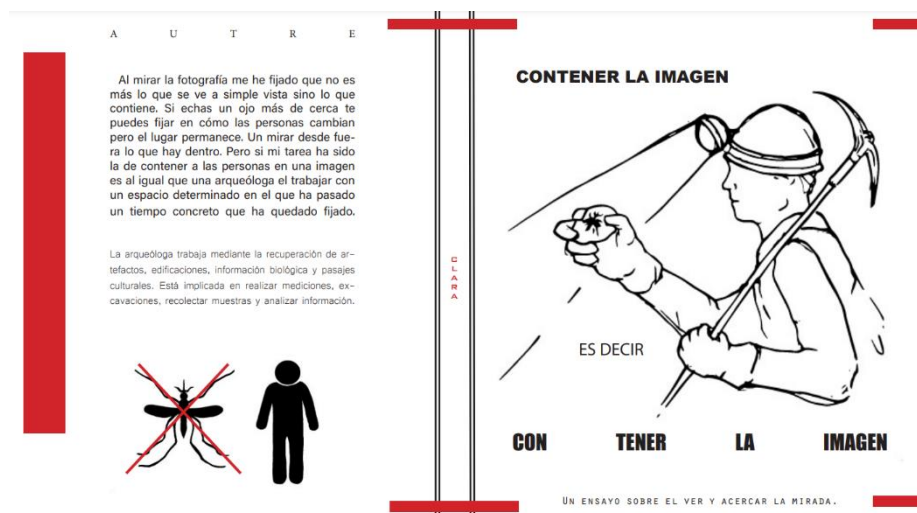


Figura 36. Portada. *Contener la imagen: un ensayo sobre el ver y acercar la mirada.* (2022). Edición digital.

https://upvedues-my.sharepoint.com/personal/clallear_upv_edu_es/Documents/CONTENER%20LA%20IMAGEN.pdf

HERRAMIENTAS.

Para traer de,
Recopilar artefactos.

M e r c a d o r i a
E s t u d i o s
D e s e n d i d o s
R e s i d u a l e s
C o m p e n e n d i e n d o s

Limpieza, educar y preservar.

Elaborar mapas y registros.

Exhibir y ~~contener~~

Establecer borlas.

Crear historias de imaginación.

Interpretar y documentar

11

Al igual que las arqueólogas, yo también quería realizar un inventario de lo que quedaba de una forma que resultase un poco más de lo que se podía ver a simple vista, mediante el análisis fotográfico personal. En este momento es cuando ya no solo me quedaban los recuerdos, sino también yo misma con el tiempo agotado, en el momento de escribir este texto.



Por se estrechar y dilatar los espacios, después de recibir, se de camino a intentar, a estudiar. ¿Qué punto de vista, estar y seguir a hacer que desde me sea a hacer? Con la idea de mostrar la imagen está, la idea de recoger aquello que quiero y crear un sistema contenedor para poder tener un libro donde se encuentren las fotografías, imágenes y vídeos que pertenecen de una misma situación.

Simplemente con ver.

13
• ACCIÓN Y EFECTO.
• TENER - DOMINAR, RETENER, CON-TENER, COMPLETAMENTE.

CON-
TENER

CON-
TENER

CON-
TENER

CON-
TENER

CON-
TENER

CON-
TENER

CON-
TENER

CON-
TENER

Cuando se crea un sistema de contención para usar un elemento, un caso que permite la extracción de la imagen que es estafada al mismo tiempo por la presencia del ojo y posibilidad de análisis de los efectos, una postula que se recoge al sentido de lugar, al tiempo, al territorio, al cuerpo. De tiene en cuenta lo que sucede, la acción del movimiento y cuál ha sido el efecto en la organización de un espacio que facilita el ver para mirar, el ver para observar, mirar dentro desde el exterior.

Y si hay algo que lo particulariza es el campo de acción que conforman las personas cuando en una ubicación concreta que se encuentran en un momento, aquí se refiere, aquello se diferencia de lo global del ver.

¿Qué es una entrada mínima

¿Qué es una entrada mínima



En la particular ocurren las zonas de vacío, en la definición del área del contorno. De fondo encontramos nada, el momento por definir. Un fenómeno que realiza una disposición de lo real con el lugar y la persona, fruto del hacer la figura del espacio según se retransformación queda en el interés de la acción del cuerpo respecto a lo global de la imagen.

25



26



29

Si hay algo que de forma externa ha permitido el acceso a la información de contingencias ha sido el propio movimiento que desde fuera se ha realizado para conseguir el traslado del mirar por el encuentro fortuito con las élites.

30

En la práctica se entiende que con el término exclusión, lógicamente, hay un interior y un exterior, una escisión desde un límite que decide que está dentro y que está fuera. Límite que fija el ver. Designa la circunstancia particular en la que ocurre una categorización de que si lo que ocurre es determinante para realizar una emboscada y dé paso a la existencia de la separación en lo preciso.



En la confrontación con la movilidad y la extracción de lo estático para evidenciar la presencia de algo que es contenido.

58



59

El conjunto de las imágenes parten de dos posibilidades donde de una misma vez es codificado en un campo estático frente a uno móvil permitido por la persona.



Donde la conversión del cuerpo está estrechamente conectada por la zona de referencia que nos de la ciudad.

63

8

INTRODUCCIÓN.

La mirada alerta

La arqueóloga mira el espacio para descubrir. En la práctica es una presencia que reduce su estado en un espacio de una forma a primera vista sus trabajos para intentar de comprender la cultura que se han ido sucediendo en el tiempo. Con su conocimiento y experiencia busca arqueológicamente elementos arqueológicos a través de su cuerpo. Sobre las arqueólogas, arquitectas o historiadoras, también se podría hablar de "contener" y "contener" las historias, también se podría hablar de "contener" y "contener" las historias, también se podría hablar de "contener" y "contener" las historias.

Siempre con la mirada puesta hacia el cambio que ocurre en la fotografía cuando se trata de personas que habitan un espacio físico que se paraliza en cuanto capturan la imagen. Quiero pensar que cuando fotografias una persona, no se quedan en un resto digital sino han ocupado un lugar, un tiempo.

Tienen un movimiento en el espacio que si por eso atención solo ve el cambio del estado físico de la persona y no del lugar.

CONTENER
CONTENER
CON-TENER HABLAR MÁS

62

9

Figura 37. Tripas. Contener la imagen: un ensayo sobre el ver y acerca la mirada. (2022). Edición digital.

Informe incendio. (2022)

“Si las cosas se nos han acercado tanto hasta llegar a quemarnos, tendrá que surgir una crítica que exprese esta quemadura. No es tanto un asunto de distancia correcta (Benjamin) cuanto de proximidad correcta. El éxito de la palabra <> crece sobre este suelo; es la semilla de la Teoría crítica que hoy surge bajo nuevas formas (...).” (Sloterdijk 2003, p. 23)²¹

Esta pieza nació como un ejercicio de deriva crítica donde registramos las Viviendas de Protección Oficial de un barrio concreto para crear una cartografía que documentase las 142 viviendas de estas características. Con la propuesta de formalizar un juego de valores entre el simbolismo y lo lúdico. Recreamos el mapa del barrio en forma de laberinto, vinculando el laberinto con el juego. Donde las viviendas VPO se convertían en puntos calientes.

La base del desarrollo de la idea fue:

- Juego polarizado.
- Límites y reglas absolutas sostenidas por una violencia pasada.
- Cristalización/transparencia de los efectos de la Guerra Civil, la posguerra y la consecuente Industrialización.

Esto me llevó a distinguir dos dimensiones (espacio público – espacio privado) a través del medio artístico, recreando en el espacio privado una caja de cerillas que contiene el juego de los laberintos. Y por el contrario el espacio público se compuso por lo que llamamos el Kit de la Calle, una caja de madera compuesta por un mecanismo de capas donde cada capa/lámina estaba reticulada, los laberintos que servían para llevar el juego a la ciudad a modo de plantilla para utilizarlo con spray, a modo de archivero.

El título de este proyecto fue Informe Incendio, que nació al considerar la recuperación de la memoria histórica, en este caso vinculada con el fascismo, como el reavivar las cenizas que en su día provocaron un incendio. Estas conclusiones las extraje de dos autores, por una parte de Amador Fernández Savater el cual pone en jaque a la historia como que es algo que hay que tratar, una fuente viva de signos. Hace hincapié en retomar las cenizas como: "Eso que fue encendido es el signo de lo que hubo, lo que llega a nosotras de forma consignada como una representación de información encriptada con la tentativa de volver a sacudir el presente para crear estragos donde si lo tocas, te puedes quemar las manos". Y por otra parte la cita anteriormente referenciada de Peter Sloterdijk.

²¹ SLOTERDIJK, Peter. Crítica de la razón cínica. Siruela, 2019.

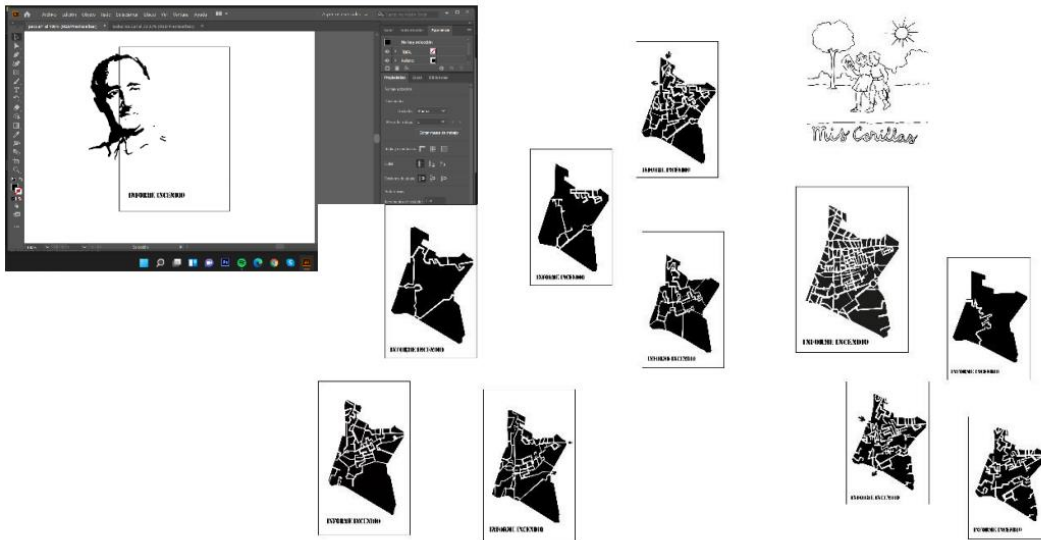


Figura 38. Ilustraciones del juego del laberinto. Edición digital. (2022)



Figura 39. Imagen final del registro de VPO. Impresión plotter. (2022)



Figura 40. Caja de cerillas que contiene el juego del laberinto. Ámbito privado.

Muestras mecanismo archivero
Figura 41. Archivadero + solapas. Rotulación en madera y cortadora láser. Kit de la calle. (2022)

busca no solo documentar la realidad, sino también cuestionarla y transformarla, creando un diálogo entre la obra y su contexto, entre el artista y la sociedad.

7. Obra.

Como la mayoría de los artistas referenciados en el trabajo, la intención del proyecto práctico ha sido la de crear una interacción entre la mirada y la imagen para la descontextualización de una primera fotografía. Nos establecemos como observadores de su alrededor con la intención de dar agencia a las imágenes y evidenciar que no son entidades estáticas; al contrario, su significado puede cambiar y distorsionarse a través de su interrelación y reubicación en diferentes contextos. Este proceso de transformación se basa en cómo percibimos y conectamos visualmente las imágenes y así generar nuevos sentidos y narrativas. Con la existencia de la descontextualización visual, el peso recae en un primer punto que es coger como margen el entorno original. Presentarlo en un nuevo contexto, ya sea con texto para reforzar lo visual o sin él donde la propia imagen obtiene una resignificación. Es el cambio de percepción lo que permite que emerjan nuevos significados y conexiones. Es el que miremos más allá lo que ocurre para poder ver un nuevo paradigma de la imagen.

Un eterno retorno. Fantasmas de lo que pudimos haber sido y no fuimos.

El proyecto hace uso de la fotografía de archivo propia para crear un libro visual donde se recogen las imágenes de forma que se conectan entre ellas bien por la abstracción y relación de las formas, bien porque gracias a su correlación crean, el margen, situación que favorece el contar lo que sucede en las imágenes, mediante la reconstrucción por el uso de la yuxtaposición y la correlación de ellas.

- Respecto a mi propia posición ante la imagen, he de decir que ha sufrido un cambio, me convierto en la observadora, soy consciente que soy la que decide qué es lo que sucede en ella. -

Hemos caído en la cuenta de que, a través de la imagen, todo se puede demostrar. Todo se puede llegar a conectar al igual que descontextualizar. Un enfoque que invita a participar activamente en la interpretación y el cambio de significado que tiene que ver con la propia imagen, mediante hablar de lo propio que encontramos en ella y utilizar los binomios visuales para jerarquizarlas y crear un espacio de resignificación, un espacio que encontramos como margen para que las cosas sucedan.

En cuanto a referirnos al soporte, ya no es algo que simplemente se engloba en el dónde se apoya la imagen de forma material, sino, aquello que hayamos de forma textualmente visual, es hablar de los espacios donde suceden cosas que con simplemente ver no basta. Con esto nos referimos a que la utilización de la mirada no es solo la que percibe la superficie y su entorno, sino que también explora las interconexiones y los significados emergentes que surgen gracias a la interacción de dos o más imágenes. Esto da paso, a la propuesta de una serie fotográfica que ha sido creada de forma causal donde, no hay una primera relación, sino que se crea de forma artificial y les confiere un nuevo sentido. Un proceso activo de interpretación y reinterpretación que juega con la comprensión

de las imágenes y su impacto. Además del interés fotográfico por la utilización de diferentes encuadres, donde los puntos elevados confrontan con la horizontalidad del paisaje convencional. Donde es la perspectiva sobre el paisaje lo que difiere de la cotidianidad con la que los miramos la que da paso a sustentar una nueva visión sobre él. Es el registro fotográfico de un punto elevado, de una vista frontal que permite posicionarnos ante una transgresión en la alineación de la percepción, de esta manera se favorece la comprensión de analogías determinantes para la reflexión sobre la naturaleza del acto de mirar. Este enfoque permite desafiar las convenciones tradicionales de la fotografía de paisaje, introduciéndonos una dinámica que subraya la relación entre el observador y el objeto observado. Al modificar la altura y el ángulo de la toma, se reconfiguran las jerarquías visuales, permitiéndonos una lectura más compleja y matizada de las imágenes. Véase el ejemplo de las siguientes fotografías que podemos encontrar en la autoedición del ensayo visual.



Figura 43. Fotografía analógica, página 89 del libro: *Un eterno retorno. Fantasmas de lo que pudimos haber sido y no fuimos.* 2024.

Al reconocer el origen, el motivo de su nueva dimensión, la imagen es otra. Distinta. Importante. Algunas veces una mirada distraída no deja que veamos las cosas importantes. Si ponemos atención siempre aparecen.



Figura 44. Fotografía analógica, página 48 del libro: *Un eterno retorno. Fantasmas de lo que pudimos haber sido y no fuimos.* 2024.



Figura 45. Fotografía analógica, página 20 del libro: *Un eterno retorno. Fantasmas de lo que pudimos haber sido y no fuimos.* 2024.



Figura 46. Fotografía analógica, página 95 del libro: *Un eterno retorno. Fantasmas de lo que pudimos haber sido y no fuimos.* 2024.

Partimos de la fotografía analógica que es el medio donde encontramos la mayor expresividad artística, decimos esto porque la consideramos una forma totalmente diferente de hacer fotografía. Gracias a ella tomamos una actitud inmersiva ante la cámara, donde miramos y pensamos lo que queremos conseguir con cada tirada de película, esto permite producir secuencialidades. Además, la facilidad para la reinterpretación entre imágenes da paso a abrir nuevos espacios, nuevos márgenes. Este enfoque permite no solo ver las imágenes como entidades individuales, sino como partes de un todo mayor que se construye y deconstruye infinitamente.

Con el proyecto práctico hemos pretendido que fuese una búsqueda que explora la interconexión visual y semántica de las imágenes en un contexto urbano y su consiguiente descontextualización. Utilizamos la reubicación y reinterpretación de fotografías de archivo realizadas durante el año 2024.

Con este proyecto hemos pretendido crear un libro autoeditado y predominantemente visual que invita a reexaminar y resignificar las imágenes en un contexto periférico-urbanístico; donde el hablar de la ciudad evidencia que nos acogemos a un concepto en constante cambio y transformación, no solo físicamente sino también en cómo es percibida por quienes la habitan. Las imágenes de una ciudad evocan, por tanto, entidades dinámicas cuyo significado puede evolucionar dependiendo del contexto en que se presentan y de las relaciones que se establecen entre ellas. Este proyecto nace de la necesidad de desafiar las percepciones estáticas y abrir nuevas vías de interpretación a través de la recontextualización visual.

"En todas partes como las palomas" se fundamenta con la premisa de que las imágenes no son entidades estáticas, sino elementos en constante flujo que adquirieron en el pasado un significante que determinó su relación con la sociedad a través del relato dominante y evidencia el monopolio hegemónico sobre la generación de imágenes. A través del presente creamos un margen mediante su recontextualización para cambiar la forma en que se comportan las imágenes cuando son miradas.

El proceso de: *Un eterno retorno. Fantasmas de lo que pudimos haber sido y no fuimos* parte pues de una necesidad visceral de resignificación del deseo de la mirada y combatir el régimen escópico. Una "voluntad de poder", transgrediendo el término de Nietzsche, hacia la empoderación que no domina, pero sí combate.

En este proyecto, la ciudad se convierte en un escenario dinámico donde el espacio, el cuerpo y la acción se entrelazan en una danza visual que desafía la percepción tradicional, es, por tanto, el escenario perfecto donde el espacio, el cuerpo y la acción se entrelazan en una danza visual que desafía la percepción tradicional. Ver es un acto activo y participativo. La mirada no se detiene en lo evidente, sino que se adentra en las interconexiones y diálogos ocultos entre las imágenes, siendo un proceso de descubrimiento constante donde cada combinación de fotografías abre un nuevo espacio desde donde mirar.

La mirada no se detiene en lo evidente, sino que nos adentra en las interconexiones y en los diálogos ocultos entre las imágenes. Es un proceso de descubrimiento constante, donde cada combinación de fotografías abre un nuevo espacio para la interpretación. La ciudad es un mosaico de espacios y

cuerpos en interacción constante. En este proyecto, el espacio urbano no es solo un escenario, sino un protagonista que dialoga con los cuerpos que lo habitan. Las imágenes capturan momentos fugaces donde el espacio y el cuerpo se encuentran y transforman mutuamente. La descontextualización permite ver estos encuentros desde nuevas perspectivas, resaltando la fluidez y la diversidad. Una visión caleidoscópica de lo que sucede. Las imágenes que utilizamos son momentos, lugares y personas en distintos entornos urbanos. Estas, aunque no tengan una relación evidente entre sí, poseen elementos visuales comunes—formas, colores, texturas—que permiten establecer conexiones ya sean implícitas o explícitas. Además, hemos utilizado contrastes visuales que se encuentran y generan un diálogo entre significado e imagen, y nos permite explorar cómo la comparación puede influir en la percepción y resignificación de ellas.

Fotografías escogidas a favor de darle importancia a la narrativa que crean en cuanto yuxtapones imágenes, configurando un *collage digital*.

Un eterno retorno. Fantasmas de lo que pudimos haber sido y no fuimos, refleja la cotidianidad de la fotografía hecha desde un punto observador que quiere archivar lo que sucede. Determina un encuentro entre la palabra y la imagen. Un encuentro de sucesos y cuerpos que implican un presente. No solo es una colección de imágenes, sino una exploración de cómo la fotografía de la cotidianidad puede transformarlas en narrativas significativas.

Las imágenes las hemos organizado de tal manera que, invitan al espectador a interpretar y recontextualizar las escenas. La relación entre las imágenes ofrece múltiples capas. A través de este proyecto, se busca examinar cómo la fotografía, puede ser un testigo de la vida diaria y al mismo tiempo, un medio para cuestionar y reimaginar nuestras percepciones del tiempo, la identidad y el espacio. Las imágenes actúan como fragmentos de memoria, que cuando se unen, forman un mosaico complejo y dinámico de nuestra existencia contemporánea, que mezcla tiempos pasados, presentes y futuros. Un acto que convertimos en la toma de lo cotidiano.

Al combinar imágenes analógicas y digitales, se explora la continuidad y la ruptura de imágenes, mostrando cómo cada momento capturado puede ser una ventana hacia múltiples interpretaciones y significados. Este proyecto, por tanto, no solo archiva el presente, sino que también invita a una reflexión crítica sobre el pasado y futuro, a través de una reagrupación de cuerpos y escenarios que nos da el habitar la ciudad. En cada gesto fotográfico hay realmente una intención para evidenciar una acción que está en constante definición.

Un interés de retomar el discurso artístico desde el propio soporte para crear un debate motivado por procesos que se remontan a los métodos de cómo el ser humano ha creado la imagen, a través del uso del poder, es decir, la representación y transcripción del cuerpo el cual se adapta al espacio, y cómo influye en el desarrollo de la imagen y la repetición de ésta que acabará detonando en el propio soporte. Como si de una erupción se tratase, sucede y se expande, donde los cambios que han provocado a su alrededor son inevitables.

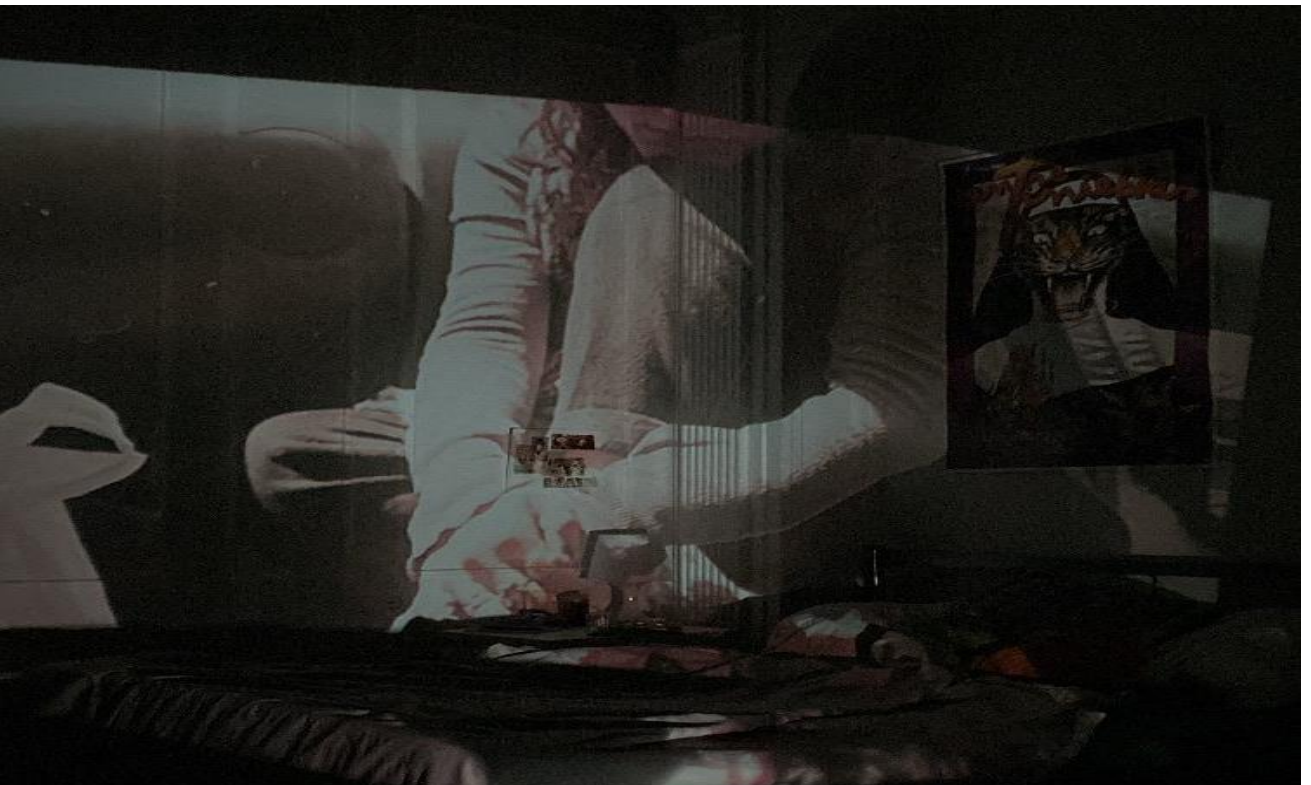
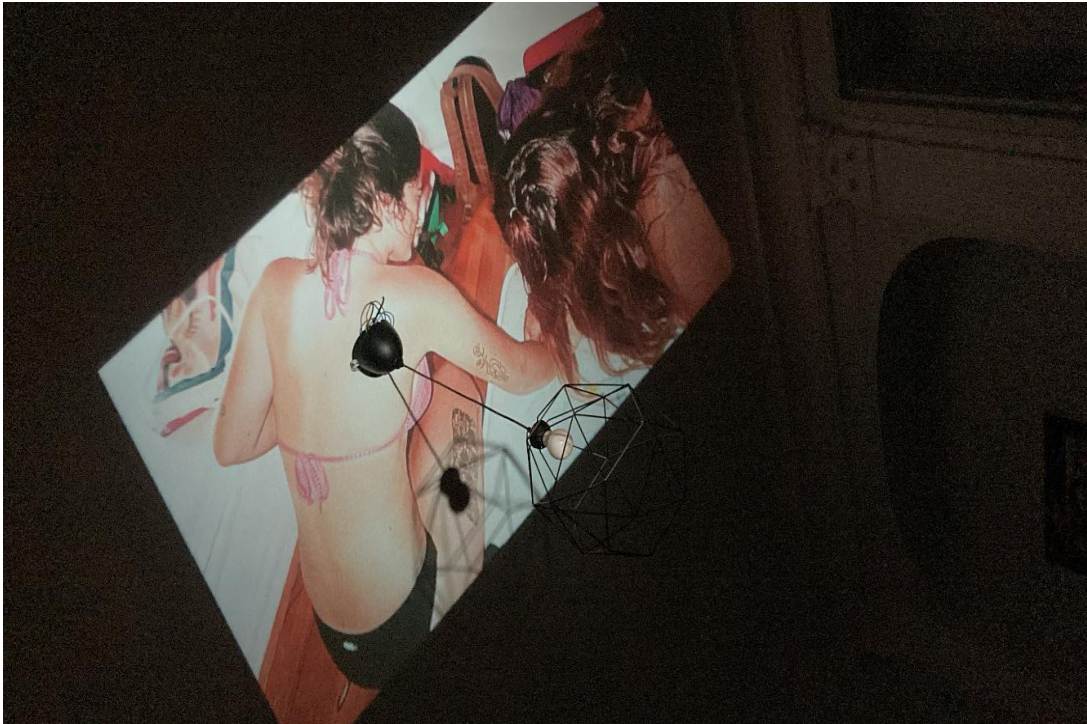


Figura 47 y 48. Proyección imágenes introducidas en la autoedición *Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos. Fotografías analógicas*, (2024).



Figuración 49. Proyección techo de imágenes introducidas en la autoedición *Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos*. Fotografías analógicas, (2024).

Las imágenes anteriores son parte del proceso que se llevó a cabo, donde gracias a la proyección de las imágenes en un interior, permitió realizar la selección de ellas que utilizamos en la posterior edición del libro visual: *Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos*.

El movimiento hace desaparecer los contornos.

Nada consigue permanecer quieto.

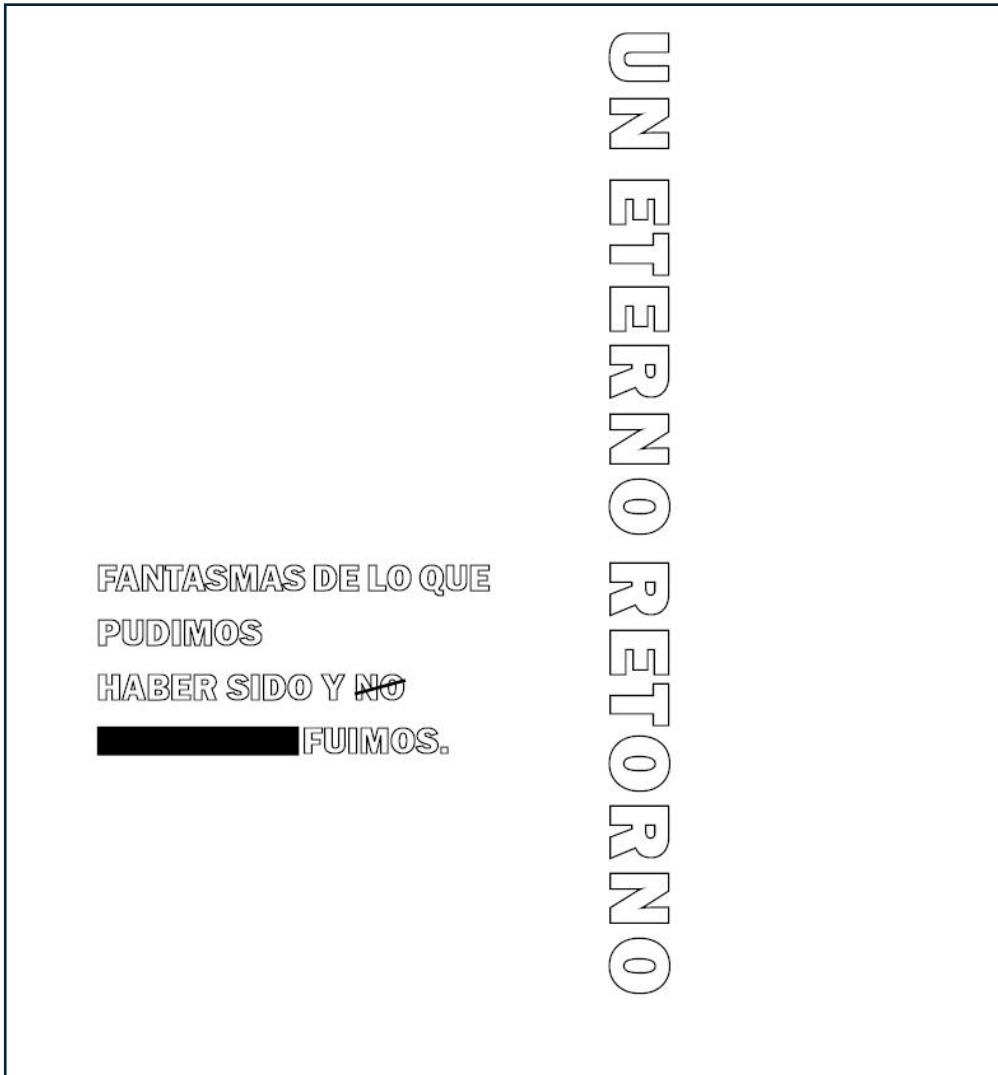


Figura 50. Contraportada. Autoedición digital. *Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos*, (2024)

Enlace al formato digital *Un eterno retorno. Fantasmas de lo que pudimos haber sido y no fuimos*.

<C:\Users\clara\Downloads\UN ETERNO RETORNO. FANTASMAS DE LO QUE PUDIMOS HABER SIDO Y NO FUIMOS.CLARA..pdf>



Primera impresión láser injección.

Papel mate 170 grms.

Encuadernación gusanillo.

Figura 51 y 52. *Tripas. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos,* (2024)



Figura 53. Portada. Autoedición digital. *Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos*, (2024)



Figura 54. *Tripas*. Autoedición digital. *Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos*, (2024)



Figura 55. Página 12-13. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)

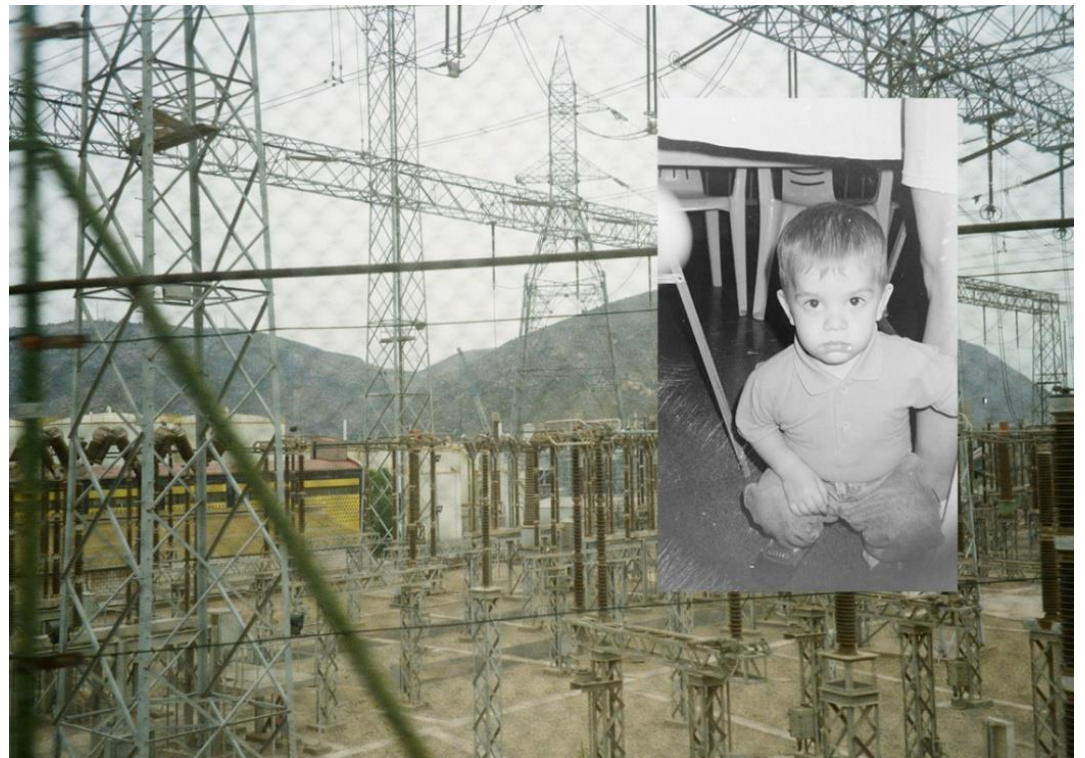


Figura 56. Página 82-83. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)



Figura 57. Página 48-49. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)

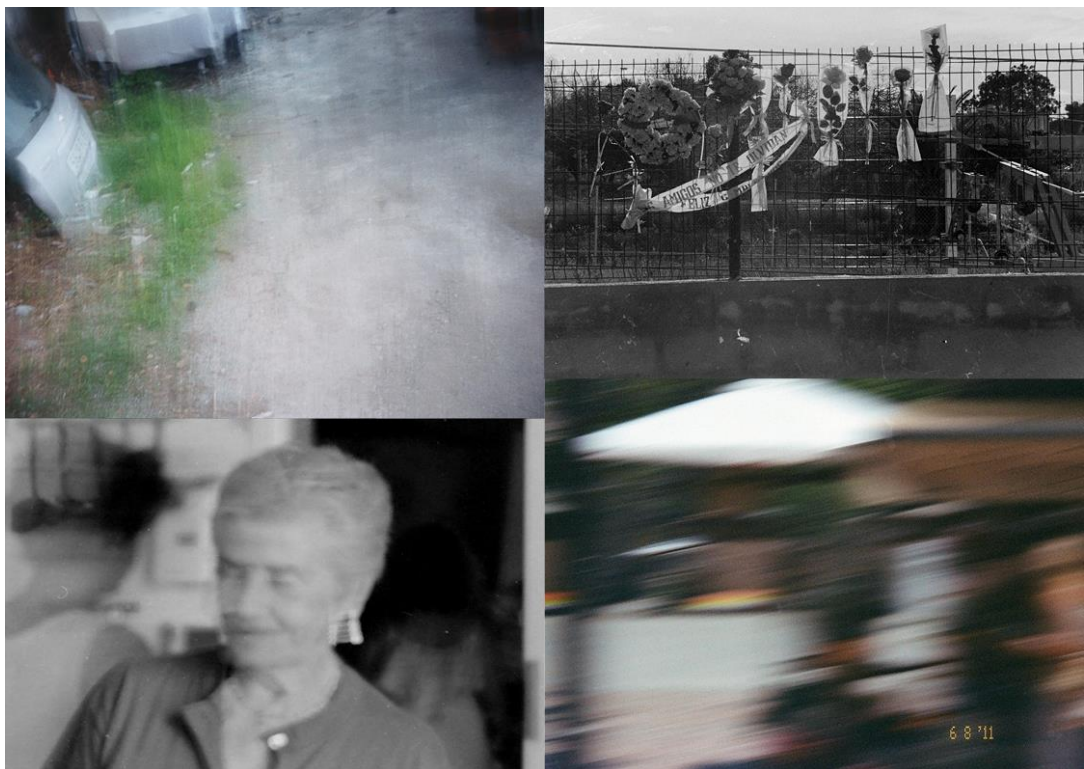


Figura 58. Página 54-5. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)



Figura 59. Página 34-35. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)



Figura 60. Página 38-39. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)



Figura 61. Página 88-89. Autoedición digital. *Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos*, (2024)



En este punto tiene sentido plantear lo siguiente: si existe algo como un pasado que nunca se dio, o una ausencia determinada, que sirve para explicar el presente, quizás tenga sentido creer, no sólo que los fantasmas existen, sino que ofrecen, además, un repertorio de escenarios en constante caída y construcción que merecen la pena considerar desde la percepción fotográfica, cuyas características, desplazadas sirven para legitimar la narrativa.

Figura 62. Página 98-99. Autoedición digital. *Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos*, (2024)

8. Conclusión.

Queremos utilizar este apartado como una oportunidad para la autocrítica, ya que concebimos este proyecto como una ocasión para seguir investigando diversas ideas y preocupaciones que han sido parte de nuestra producción. No consideramos el resultado de este proyecto como el final de un camino, sino más bien como un punto de partida. Por ello, esperamos que lo expuesto a continuación sirva como guía y sugerencias para futuros proyectos.

Reconocemos la magnitud del estudio que hemos propuesto. Una propuesta extensa, donde, a pesar de haber hecho el intento de justificar los puntos principales, donde paralelamente se desarrollan tres enfoques, somos conscientes que han quedado algunas fugas de contenido. El primer punto era conectar con nuestra motivación práctica a través de la teoría, el segundo con nuestra percepción y ponerla en duda, y por último nuestra mirada fotográfica.

La mayoría de las lecturas en la bibliografía se centran en un contexto filosófico y antropológico. Consideramos el contexto político y social como un ejemplo crucial para discutir la crisis de la modernidad vinculada a recaer en las estructuras de poder. Sin embargo, hemos tenido en cuenta la necesidad de trasladar el objeto de estudio a otros contextos. Esto ha permitido mediante la práctica realizar un estudio desde una perspectiva más cercana y local. Un estudio global que ha permitido movernos de forma concreta en el margen de lo conocido. Estar presente.

Como justificación del tema planteado, queremos indicar las motivaciones que nos llevaron a esta investigación y cómo, de manera deductiva, nos han conducido a un lugar inesperado. Cuando comenzamos esta investigación, queríamos centrar nuestro estudio en la relación de la fotografía y el espacio, considerando el discurso artístico, sus problemáticas, críticas y dinámicas, fue suficiente el interés como para enfocar nuestra producción en base a la crítica del sistema basado en la dominación .

Nuestro proyecto invita a reexaminar y resignificar las imágenes urbanas mediante la descontextualización y la interconexión visual. Al explorar las relaciones emergentes entre fotografías descontextualizadas, buscamos abrir nuevos espacios de interpretación y destacar cómo las imágenes pueden transformar nuestra percepción de la ciudad, el espacio y el cuerpo. La interacción entre la mirada, la imagen y la descontextualización subraya la importancia de las relaciones visuales en la interpretación de las imágenes, permitiendo reprogramar el espacio visual del entorno habitado.

Las imágenes capturadas en espacios transitados, con un enfoque especial en las personas que los habitan y los procesos urbanísticos, demuestran cómo la representación visual juega un papel crucial en la configuración de nuestras percepciones culturales, sociales y políticas. Este proyecto también aborda cómo la colonización no solo transformó territorios y estructuras sociales, sino que también moldeó nuestras concepciones del mundo a través de narrativas visuales.

Mediante ejemplos prácticos y casos de estudio, el proyecto llega a conclusiones sobre lo artificial y lo natural, enfocándose en el poder de la imagen y las construcciones de relaciones visuales. Las imágenes recopiladas crean una narrativa que respalda el

discurso teórico, investigando cómo la narrativa puede influir en la percepción de las imágenes.

Finalmente, la propuesta de esta serie fotográfica busca no solo capturar la realidad, sino también invitar a una reevaluación de cómo vemos y comprendemos nuestro entorno. Al jugar con la percepción y la representación, se crea un espacio para la reflexión crítica y la exploración artística, abriendo nuevas posibilidades para el significado y la interpretación de las imágenes. A nivel práctico queremos decir que hay una satisfacción porque se ha encontrado un sentido fotográfico, un punto de unión, una explicación que se relaciona con el encuentro de la imagen.

“La explosión no ocurrirá hoy. Es demasiado pronto... o demasiado tarde.”
(Fanon 2009, p.41) Los proyect

Es cierto que en cuanto a la teoría hay momentos que se escapa el sentido al organizar los conceptos, por eso la toma de contacto en el Trabajo de Final de Máster ha supuesto un reto por la complejidad de las conexiones referenciales. También queremos decir que la lectura de referentes que han apoyado lo comentado en el proyecto ha sido enriquecedora e interesante.

9. Bibliografía.

- Agamben, Giorgio, 2010. Ninfa. Pre-textos.
- Ángel Navarro, Miguel, 2012. Materializar el pasado. El artista como historiador. Micromegas.
- Ángel Navarro, Miguel, 2006. La so(m)bra de lo real. El arte como vomitorio. Institució Alfons el Magnanim.
- Barthes, Roland, 1980. La cámara lúcida. Paidós comunicación.
- Baudrillard, Jean, 1981. Simulacro y simulación.
- BAUDRILLARD, Jean, 1998. La simulación en el arte. Monteávila Editores
- BAUDRILLARD, Jean, 1998. La escritura automática del mundo. MonteÁvila Editores .
- BENJAMIN, Walter, 2015. Calle de sentido único. Madrid: Akal.
- Berquer, John, 1972. Modos de ver. GG.
- Berque, Augustin, 1994. Paysage, milieu, historie en AA.VV. , Cinq propositions pour une théorie du paysage. Seyssel: Champ Vallon.
- Berque, Augustin, 2009. La pensée paysagère. Biblioteca Nueva S.L.
- Borges, Luis Jorge, 1946. Del rigor de la ciencia Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658.
- BORGES DE MENESES 2013. La deconstrucción en Jacques Derrida: qué es y qué no es como estrategia. Universitas Philosophica, Bogotá, vol 60.
- Butler, Judith. 1990. El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad. Routledge.
- Clement, Guilles, 2016. Manifiesto del Tercer Paisaje. Gustavo Gili.
- Constable, John, 1823. Carta a John Fisher. Citado en Territorios. De Solà-Morales, Ignasi. 2002. Gustavo Gili.
- Deleuze , Gilles, 2002. Francis Bacon. Lógica de la sensación. Arena Libros.
- Derrida, Jaques, 1967. De la grammatologie. Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jaques, 1972. Marges de la philosophie. Cátedra.
- De Solà-Morales. Ignasi, 2002. Territorios. Gustavo Gili.
- DE CERTEAU, Michel, 1999. La escritura de la historia. México: Universidad Iberoamericana
- Dussel, Enrique, 1942. El encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad. Ediciones Antropos, 1992.
- Foster, Hal, 1996. El retorno de lo real. Akal.
- Foucault, Michael (1975). Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión. Éditions Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 1968. Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas. México: Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel, 1985. Saber y verdad. Madrid: Las ediciones de la Piqueta.
- Gómez López, María, 2019. Artículo: Arte y cartografía: narrar el mundo desde los lugares del arte. Awwaq. Enlace: <http://www.awraq.es/blob.aspx?id=5&nId=200&hash=c628cac6597a0d7a3ce7efc9f607fa5e>
- Jacobs, Jane, 2003. Muerte y vida de las grandes ciudades. Capitán Swing libros.
- Jacobs, Michael, 1994. The most beautiful villages of provence. THAMES & HUDSON LTD
- Nancy, J.-L. (2008). Corpus. Fordham University Press.
- Perec, Georges. (2003). Especies de espacios. Editorial Montesinos.
- Sontag, Susan, 1980. Sobre la fotografía. Farrar, Straus and Giroux.
- Harvey, David. 2007. Espacios del capital: hacia una geografía crítica. Ediciones Akal.
- Harvey, David, 1998. La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Amorrortu.
- Harvey, David, 2013. Ciudades rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana. Ediciones Akal.
- Harvey, David, 2005. Espacios de esperanza. Ediciones Akal.
- Harley, Bryan, . , 2001. La nueva naturaleza de los mapas. John Hopkins University Press.
- Harley, J. B. 2001. *The new nature of maps: Essays in the history of cartography*. Johns Hopkins University Press.
- Heidegger, M. 2015. Construir, habitar, pensar. Barcelona: Oficina de Arte y Ediciones.
- Latour, B. (1991). *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*. La Découverte.
- Le Corbusier, 1953. El Modulor. Poseidón.
- Lefebvre, Henry. 2020. El derecho a la ciudad. Capitán Swing libros.
- Lefebvre, Henry, 2020. La producción del espacio. Capitán Swing libros.
- Lévi-Strauss, Claude. 1968. Mythologiques I. Le cru et le cuit. Fondo de cultura económica.
- Pickles, John, 2004. A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping, and the Geo-Coded World. Routledge.
- Martin Prada, Juan, 2018. El ver las imágenes en el tiempo de internet. Ediciones Akal.
- Shiva, Vandana, 1993. Monocultivos de la mente: perspectivas de un movimiento para la diversidad biocultural. Fineo
- Souriau, É. (1993). *La correspondencia de las artes*. Ediciones Cátedra.
- Zunzunegui, Santos. 2004. Pensar la imagen. Signo e imagen.
- Del rigor en la ciencia by Jorge Luis Borges (March 1946). — Suárez Miranda: Viajes de varones prudentes, libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658.

Godoy Vega, Antonio Francisco, 2012. Artículo: Anatomías territoriales. Alternativas de activar la otredad de pinturas coloniales de Potosí. Enlace: file:///C:/Users/clara/Downloads/Dialnet-AnatomiasTerritorialesAlternativasDeActivarLaOtrred-3981274.pdf

10. Anexo de imágenes.

- Figura 1.** Serie: Carceri d'invincione. Giovanni Batista Piranesi. (1761)
- Figura 2.** Serie: Carceri d'invenzioni. Giovanni Battista Piranesi. (1761)
- Figura 3.** Varias perspectivas del diseño del Panóptico de Jeremy Bentham. (1791)
- Figura 4.** Diseño del Panóptico de Jeremy Bentham 1791.
- Figura 5.** En la Acrópolis - Le Corbusier en la Acrópolis frente a una columna caída del Partenón, septiembre de 1911.
- Figura 6.** Ejemplo de las mediciones utilizadas en El Modulor de Le Corbusier 1953.
- Figura 7.** Matanza de los Inocentes de Santa Cecilia de Aguilar del Campo.
- Figura 8.** Pintura de castas. Anónimo, siglo xviii. Museo Nacional del Virreinato (Tepotzotlán).
- Figura 9.** El juego de las 7 familias. Inventado en Inglaterra en 1851.
- Figura 10.** El juego de las 7 familias. Inventado en Inglaterra en 1851.
- Figura 11.** Anónimo, Pintura aérea de la ciudad de Potosí en auge colonial, Villa Imperial, 1740 ó 1755. Museo del Ejército de Toledo.
- Figura 12.** Factory 1, shrimp peeling in a facility in the Free Trade Zone, Tangier, 1998.
- Figura 13.** Le Détroit, Boulevard Playa, Tangier, 2000.
- Figura 14.** El mapa del mundo cordiforme vestido de bufón (1590).
- Figura 15.** Vedute di Roma disegnate ed incise da Giovanni Battista Piranesi. (1748)
- Figura 16.** Veduta della Basilica di S. Paolo fuori delle mura, eretta da Costantino Magno. Giovanni Battista Piranesi. (1748)
- Figura 17.** Albrecht Dürer, 1515, dibujo con pluma y tinta del rinoceronte actualmente en el Museo Británico.
- Figura 18.** Ziad Antar, 2010, n°9. Retrato de un territorio.
- Figura 19.** Ziad Antar, 2010, n°7. Retrato de un territorio.
- Figura 20.** Aby Warburg: Atlas Mnemosyne. Haus der Kulturen der Welt, paneles y documentos originales, distribuidos de manera concéntrica en el Ausstellungshalle 1.
- Figura 21.** Fotografía analógica, Clara, Benimámet 2022.
- Figura 22.** Fotografía digital, Clara, Benimámet, 2023.
- Figura 23.** Filatures parisiennes (1978-1979).
- Figura 24.** Suite Vénitienne, 1980. París-Venecia.
- Figura 25.** Paul Graham, Untitled #32 (Greensboro), 2002, from the series American Night. © Paul Graham, courtesy Anthony Reynolds Gallery
- Figura 26.** Paul Graham, Untitled #38 (New York), 2002, from the series American Night. © Paul Graham, courtesy Anthony Reynolds Gallery
- Figura 27.** Paul Graham. "A woman eating". De la serie A shimmer of possibility. [Seis impresiones Inkjet montadas en Dibond, medidas variables] 2004. © de las imágenes: Paul Graham
- Figura 28.** Paul Graham. "A woman eating". De la serie A shimmer of possibility. [Seis impresiones Inkjet montadas en Dibond, medidas variables] 2004. © de las imágenes: Paul Graham.
- Figura 29.** Agnès Varda, 2000. Fotogramas del film Les glaneurs et le planeus.
- Figura 30.** Alberto Feijó. Trascity. Exposición IVAM, 2023. Valencia.
- Figura 31.** Alberto Feijó, Trascity. Exposición IVAM, 2023. Valencia.
- Figura 33.** Alberto Feijó, Trascity. Exposición IVAM, 2023. Valencia.
- Figura 34 y 35.** Extracción de imagen utilizada en Contener la imagen: ensayo sobre el ver y la mirada. (2022) Ejemplo de contingencia.
- Figura 36.** Portada. Contener la imagen: un ensayo sobre el ver y acercar la mirada. (2022). Edición digital.

- Figura 37.** Tripas. Contener la imagen: un ensayo sobre el ver y acercar la mirada. (2022). Edición digital.
- Figura 38.** Ilustraciones del juego del laberinto. Edición digital. (2022)
- Figura 39.** Imagen final del registro de VPO. Impresión plotter. (2022)
- Figura 40.** Caja de cerillas que contiene el juego del laberinto. Ámbito privado.
- Figura 41.** Archivadero + solapas. Rotulación en madera y cortadora láser. Kit de la calle. (2022)
- Figura 42.** Dicotomías de un cuento de verano, collage digital (2023).
- Figura 43.** Fotografía analógica, página 89 del libro: Un eterno retorno. Fantasmas de lo que pudimos haber sido y no fuimos. 2024.
- Figura 44.** Fotografía analógica, página 48 del libro: Un eterno retorno. Fantasmas de lo que pudimos haber sido y no fuimos. 2024.
- Figura 45.** Fotografía analógica, página 20 del libro: Un eterno retorno. Fantasmas de lo que pudimos haber sido y no fuimos. 2024.
- Figura 46.** Fotografía analógica, página 95 del libro: Un eterno retorno. Fantasmas de lo que pudimos haber sido y no fuimos. 2024.
- Figura 47 y 48.** Proyección imágenes introducidas en la autoedición Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos. Fotografías analógicas, (2024).
- Figuración 49.** Proyección techo de imágenes introducidas en la autoedición Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos. Fotografías analógicas, (2024).
- Figura 50.** Contraportada. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)
- Figura 51 y 52.** Tripas. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)
- Figura 53.** Portada. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)
- Figura 54.** Tripas. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)
- Figura 55.** Página 12-13. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)
- Figura 56.** Página 82-83. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)
- Figura 57.** Página 48-49. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)
- Figura 58.** Página 54-5. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)
- Figura 59.** Página 34-35. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)
- Figura 60.** Página 38-39. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)
- Figura 61.** Página 88-89. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)
- Figura 62.** Página 98-99. Autoedición digital. Un eterno retorno. Fantasmas de los que pudimos haber sido y no fuimos, (2024)



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster

Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda
2030

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS)

Objetivos de Desarrollo Sostenibles	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza		x		
ODS 2. Hambre cero			x	
ODS 3. Salud y bienestar				X
ODS 4. Educación de calidad		X		
ODS 5. Igualdad de género		X		
ODS 6. Agua limpia y saneamiento				X
ODS 7. Energía asequible y no contaminante				X
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico			X	
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras		x		
ODS 10. Reducción de las desigualdades	X			
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles		X		
ODS 12. Producción y consumo responsables		X		
ODS 13. Acción por el clima			x	
ODS 14. Vida submarina				x
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres		x		
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas	X			
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos	X			



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

En este proyecto podemos ver reflejados varios de los ítems de los Objetivos de Desarrollo Sostenible ya sea por el reutilizar referentes como por los temas tratados durante el texto. Cuando hemos hablado del film de Agnès Varda y la actividad que llevan a cabo *les glaneurs* se hace referencia a la implicación de una reflexión sobre el uso del cuerpo y la revalorización de prácticas tradicionales, que están alineadas con las metas de sostenibilidad y justicia social promovidas por los ODS.

Aunque no es un trabajo que sea una muestra de insertarse en una práctica docente, es un proyecto que trata temas históricos y económicos como el colonialismo y se hace de una forma crítica para reivindicar la democratización y contribuye a la reducción de las desigualdades sociales y económicas. Además, se trata en un contexto urbano en el que se repiensa la ciudad y puede dar paso a ayudar y recrear nuevas políticas urbanas para crear ciudades más sostenibles y resilientes.

A través de la imagen, se puede demostrar y conectar conceptos, invitando a una participación activa en la interpretación y cambio de significado. Este enfoque es esencial para la resignificación de prácticas tradicionales como la recolección. Al utilizar imágenes y fotogramas, se crea una narrativa visual que permite ver y reflexionar sobre lo que realmente sucede en la escena. Esta reflexión visual facilita un espacio donde las cosas pueden suceder y ser recontextualizadas.

La combinación de estos elementos visuales con los objetivos de desarrollo sostenible crea una plataforma poderosa para la sensibilización y la acción. Las imágenes pueden actuar como herramientas de educación y concienciación, ayudando a difundir prácticas sostenibles y a promover una mayor comprensión y valorización de actividades que desafían las convenciones del trabajo regulado y remunerado.

En conclusión, la recolección y la representación visual de este proyecto no solo ofrecen una nueva perspectiva sobre el uso del cuerpo y el trabajo, sino que también se alinean estrechamente con varios Objetivos de Desarrollo Sostenible, promoviendo una visión más inclusiva, equitativa y sostenible del desarrollo.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER *en*
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València